افتتاحية . .

أين الإنسان على هذه الأرض

□ مالك صقور

"إذا ذاق المرء قطعة من لحم الإنسان تحوّل إلى ذئب"
أفلاطون

.. يقول كازانتزاكي: "ربما كانت الكتابة لعباً في عصور أخرى: أيام التوازن والانسجام. لكنها اليوم مهمة جسيمة، لم يعد الغرض منها تسلية العقول بالقصص الخرافية، أو مساعدة هذه العقول على النسيان. بل الغرض منها تحريض الإنسان على بذل قصارى جهوده، لتجاوز الوحش الكامن في أعماقه".

وما جرى في هذا العالم، بعد ملايين السنين على استقامة ظهر الإنسان، وبعد مرور كل العصور الظلامية، والتقدمية، وبعد انتصار الثورات وإخفاقها، وما يجري اليوم في العالم الذي تحوّل إلى (قرية) بواسطة العلم، يثبت ويبرهن ما قصده كازانتزاكي، أن الإنسان لم يتخلص بعد من (الوحش) القابع في أعماقه. والدليل هو ما يجري في أنحاء متفرقة من هذا العالم: في أفغانستان، وفلسطين، في الصومال، في مالي، في العراق، وخاصة في وطننا الغالي سورية. حيث غاب العقل، وانفلتت الغريزة من عقالها، وانتصر الوحش المتعطش للدماء. فأين الإنسانية، أين إنسانية الإنسان؟؟

* * *

في يقيني، لا يختلف اثنان في قول كازانتزاكي، ولا يختلف اثنان بأن غاية الأدب هي الإنسان. والكتابة التي قصدها الروائي الكبير أنها كانت لعباً في يوم ما، وتحمل اليوم مهام كبيرة هي تخليص الإنسان من وحشيته، فقد أصاب كبد الحقيقة، وأعتقد أن كازانتزاكي رحل عن هذه الدنيا، ولم يكحّل عينيه بالمشهد الإنساني الذي ناضل من أجله، والبرهان على ذلك هو روايته (المسيح يصلب من جديد).

نعم! فغاية الكتابة، والأدب عموماً هو الإنسان. ولكن لماذا غاب الإنسان، ويُغيّب هذا الإنسان، ومن الذي يُغيّب هذا الإنسان؟ فغيابه أو نفيه يتحول إلى العدم، كما يقول فرنسيس بيكون: "إذا ما أقصي الإنسان بعيداً عن العالم، فإن ما يتبقى منه سيبدو ضالاً، ودون هدف، أو غرض، سيفضي إلى اللاشيء".

من الذي ينفي الإنسان، وهنا لا أقصد فقط، السجون الكبيرة والصغيرة، ومنها غوانتانامو، وأبو غريب، اللذان هما عار العالم المتمدن ـ الحر الذي تمثله أميركا. من الذي ينفي الإنسان داخل وطنه، ويستحضر، ويدرّب، ويموّل، ويسلّح (بشراً) في إهاب الإنسان، للإمعان بالفتك، والسلب، والفتك، والاغتصاب، والتنكيل، متجرداً من كل أخلاق، ودين وإنسانية؟

أين هو الإنسان الذي يقول عنه غسان كنفاني: "الإنسان في نهاية المطاف قضية". ولكن أية قضية؟!

أين هو الإنسان الذي يقول عنه محمود أمين العالم: "الإنسان موقف".!!

أم نعود إلى كلام زرادشت الذي يقول: "والحق، ما الإنسان إلا غدير دنس، وليس إلا لمن أصبح محيطاً أن يتقبل انصباب مثل هذا الغدير في عبابه دون أن يتدنس"؛ ويقول: "ما الإنسان إلا حبل منصوب بين الحيوان والإنسان المتفوق، فهو الحبل المشدود فوق الهاوية".

* * *

إن انتصار الغريزة على العقل، وهيمنة الهمجية والرعاع والوحشية على الوعي، تستدعي أسئلة كثيرة، ونحن في الربع الأول من العام الثالث عشر بعد الألفين، منها: ما جدوى الفلسفة كل الفلسفة، ما جدوى الديانات كل الديانات، ما جدوى المذاهب كل المذاهب، ما جدوى الدول كل الدول، وما جدوى الأنظمة كل الأنظمة الراقية جداً منها والمتخلفة منها جداً، ما جدوى كل هذا

التقدم ما جدوى كل هذا التطور الهائل في كل المجالات، وكل هذه التقانات العلمية والتكنولوجية والإلكترونية، وثورة المعلوماتية، وثورة الاتصالات، والفضائيات، إذ جعلت (الإنسان) سلعة، وأجبرته على التسطح والتشيؤ. أو إذا صار الإنسان (برغي) في آلة، في أي مجتمع كان. أكان رأسمالياً إمبريالياً، أم اشتراكياً، أم ليبرالياً، أم متخلفاً، أو مسلماً، أم جمهورياً، أم ملكياً أم قبلياً؟؟؟

الآن، وفي ظل ما يجري من إجرام مبرمج، وممنهج، ومنظم، ومدّبر، لم يعد الإنسان مجرد (برغي) في آلة فحسب، بل تحول إلى صرصار، وثمنه ثمن بعوضة، أو ذبابة، يُهدر دمه، في ساحة أو شارع، أو آمناً في منزله، جراء انفجار، أو قناص غادر، تحت سمع ومرأى الضمير العالمي "اليقظ الحر". و"الحي" جداً، بتدبير منه.. فأين الإنسانية، وأين الإنسان؟!

* * *

افتح العهد القديم واقرأ:

لوقال اللهُ لنصنع الإنسان على صورتنا كمثالنا وليتسلط على سمك البحر وطير السماء والبهائم وجميع الأرض وكل الدّبابّات الدّابة على الأرض، فَخَلَق اللهُ الإنسان على صورته على صورة الله خلقه ذكراً وأنثى خلقهم[1].

يا إلهي! ثم يا إلهي! ثم يا إلهي! أهذا هو الإنسان، الذي جعلته كمثالك وعلى صورتك. أهذا هو الإنسان الذي جعلته سلطاناً على البحر والبر؟ والذين يؤمنون بالعهد القديم، هم الهدّامون، الذين يديرون كل شيء من خلف ستار. وقد احتلوا العقول بالمال والجواسيس والنساء مستخدمين الصهيونية ـ الإخطبوط السرطاني لجعل شعوبنا عبيداً لهم ـ ويا للأسف ـ جنّدوا بعض العربان والأعراب.

* * *

افتح الإنجيل واقرأ: لماذا ينفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه![2].

لا يهم عدد الرابحين ولا يهم عدد الخاسرين، المهم كم إنساناً استفاد من موعظة السيد المسيح عليه السلام.

* * *

(1) سفر التكوين، الفصل الأول 27 ــ 28.
(2) انجيل متى الفصل السادس عشر آية 27.

افتح القرآن واقرأ: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓا۟ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[3].

هذا الخليفة الذي فعلاً عاث فساداً وسفك الدماء، وما زال، ذُكر اسمه في القرآن أكثر من ستين مرة، ونكتفي بالتالي:

1 ـ ﴿إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَكَفُورٌ﴾[4].

2 - ﴿خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِن نُّطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ﴾[5].

3 ـ ﴿فَإِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ كَفُورٌ﴾[6].

4 ـ ﴿إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَكَفُورٌ مُّبِينٌ﴾[7].

5 ـ ﴿إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ خُلِقَ هَلُوعًا﴾[8].

6 ـ ﴿إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لِرَبِّهِۦ لَكَنُودٌ﴾[9].

7 ـ ﴿إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَفِى خُسْرٍ﴾[10].

8 ـ ﴿وَكَانَ ٱلْإِنسَٰنُ كَفُورًا﴾[11].

9 ـ ﴿وَكَانَ ٱلْإِنسَٰنُ قَتُورًا﴾[12].

10 ـ ﴿وَكَانَ ٱلْإِنسَٰنُ أَكْثَرَ شَىْءٍ جَدَلًا﴾[13].

11 - ﴿إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا ٱلْإِنسَٰنُ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾[14].

12 ـ ﴿لَّا يَسْـَٔمُ ٱلْإِنسَٰنُ مِن دُعَآءِ ٱلْخَيْرِ وَإِن مَّسَّهُ ٱلشَّرُّ فَيَـُٔوسٌ قَنُوطٌ﴾[15].

13 ـ ﴿قُتِلَ ٱلْإِنسَٰنُ مَآ أَكْفَرَهُۥ﴾[16].

14 - ﴿كَمَثَلِ ٱلشَّيْطَٰنِ إِذْ قَالَ لِلْإِنسَٰنِ ٱكْفُرْ فَلَمَّا كَفَرَ قَالَ إِنِّى بَرِىٓءٌ مِّنكَ إِنِّىٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾[17].

15 ـ ﴿كَلَّآ إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَيَطْغَىٰٓ﴾[18].

---

(3) سورة البقرة: 30.
(4) سورة الحج: 66.
(5) سورة النمل: 4.
(6) سورة الشورى: 48.
(7) سورة الزخرف: 15.
(8) سورة المعارج: 19.
(9) سورة العاديات: 6.
(10) سورة العصر: 2.
(11) سورة الإسراء: 67.
(12) سورة الإسراء: 100.
(13) سورة الكهف: 54.
(14) سورة الأحزاب: 72.
(15) سورة فصلت: 49.
(16) سورة عبس: 17.
(17) سورة الحشر: 16.

فصورة الإنسان في القرآن الكريم:

خصيم، جاحد، كافر، كفور، هلوع، كنود، قتور، يائس، بائس، يؤوس، ظلوم، ظالم، جهول، جاهل، قانط، طاغي.

***

اسرح بخيالك أيها الإنسان، وعد إلى ما قبل الميلاد، وافتح دفاتر الفلسفة، يتجلى ثلاثة عظماء من عظماء الإنسانية:

- سقراط.
- أفلاطون.
- أرسطو.

أرسطو تلميذ أفلاطون. وأفلاطون تلميذ سقراط، و"سقراط شيخ فلاسفة اليونان، وأعظم حكمائهم، وأكبرهم شأناً، لم يعرف التاريخ قبله في بلاد الإغريق أغزر منه علماً ولا أعمق بحثاً، ولا أدق تفكيراً، ولا أسلم منطقاً، ولا أجلّ نفساً، ولا أعظم حكمة، ولا أكثر تواضعاً، ذلك هو إمام المفكرين، ونبراس الباحثين، أبو الفلسفة الأول، ونصيرها الأجلّ"[19].

ومع ذلك، حُكم عليه بالإعدام.

سقراط ـ إنسان، والذي حكم عليه بالموت ظلماً ـ إنسان، والذي ناوله السمّ ـ إنسان؟!!!

كذلك تلميذه الأمين العظيم الفيلسوف أفلاطون الإنسان: وقد تساءل كثيرون، واستغرب آخرون، عندما عرفوا أن أفلاطون كان ضد الديمقراطية، لكنهم لا يعرفون، أن هذه الديمقراطية، هي التي حكمت على أستاذه سقراط بالإعدام، وبعد تنفيذ حكم الإعدام بالعظيم سقراط، غضب أفلاطون وامتلأ غيظاً، لكنه لم يستطع أن يفعل شيئاً، فعاف الديمقراطية، وهجر أثينا، وتعرّض لمصاعب، ومتاعب، وإهانات عديدة، منها النفي، ومنها السجن، ومنها: إما الموت، أو أن يباع كعبد. وباعوه كعبد بثلاثمئة درهم. واشتراه اينقورس القورنيائي وأعاده إلى أثينا.

أفلاطون ـ إنسان، والذي نفاه وسجنه إنسان، والذي اشتراه ـ إنسان؟!!

أما أرسطو تلميذ أفلاطون وأستاذ الاسكندر، فقد استفاد من تجربة سقراط وأفلاطون، في الفلسفة والحياة، ولا يتسع الحيز، لعرض مآثره، إلا أنه نجا بجلده هو الآخر، عندما هرب من أثينا بعد موت الاسكندر، وسادت الفوضى، وسيطرت الدهماء على المدينة، فقال عبارته الشهيرة: "إنني لن أسمح لأثينا أن ترتكب الجريمة

(18) سورة العلق 6.
(19) عن الفلسفة الإغريقية، الجزء الأول ـ ص 145 ـ 146.

نفسها مرتين في حق الفلسفة". مشيراً إلى إعدام الديمقراطية الأثينية لشيخ فلاسفة أثينا سقراط. وهي ديمقراطية يعتبرها أرسطو ـ كما اعتبرها أستاذه من قبل ـ ضرباً من طغيان الدهماء واستبداد العامة!"[20].

* * *

في كتابه "حيونة الإنسان" يكتب المرحوم الأديب ممدوح عدوان عشرين فصلاً، تحت عناوين مختلفة، يعرض فيها ضروباً من وحشية الإنسان. منها ما هو عالمي، ومنها ما هو عربي، يقول في المقدمة: "والمسألة هي أنني أرى أن عالم القمع، المنظم منه والعشوائي، الذي يعيشه هذا العصر هو عالم لا يصلح للإنسان ولا لنمو إنسانيته. بل هو عالم يعمل على "حيونة" الإنسان (أي تحويله إلى حيوان)، ومن هنا كان العنوان. ولعل الاشتقاق الأفضل للكلمة هو(تحوين الإنسان)، ولكنني خشيت ألا تكون الكلمة مفهومة بسهولة".

ويستطرد ممدوح عدوان في شرح فكرته، فيقول: "إن تصورنا للإنسان الذي يجب أن نكونه أمر ليس مستحيل التحقق، حتى وهو صادر عن تصور أدبي وفني، ولكن هذا التصور يجعلنا، حين نرى واقعنا الذي نعيشه، نتلمس حجم خسائرنا في مسيرتنا الإنسانية.

وإذا كان الفلاسفة والمتصوفون والفنانون والمصلحون والأنبياء يسعون، كل على طريقته، إلى السمو بالإنسان نحو أن يعود جديراً بالجنة التي فقدها أو الكمال الذي خسره أو اليوتوبيا (المدينة الفاضلة) التي يرسمونها، أو يتخيلونها له، فإنني أحاول أن أعرض هنا أي عملية انحطاط وتقزيم وتشويه تعرض لها هذا الإنسان"[21].

ثم يعرض قصة يوسف إدريس الشهيرة "العسكري الأسود" وتصنيف القصة هنا، عرف بما يسمى (أدب السجون)، وهو الأدب الذي كتبه من عانوا السجن والتعذيب، والذي يمارسه الإنسان على الإنسان الآخر عقوبة ردعية، أو قمعية، أو تربوية أو لإجباره على أمر ما.

ويذكر جرائم الصهاينة التي ارتكبت في بيروت، ومنها مجزرة صبرا وشاتيلا في أيلول عام 1982.

---

[20] انظر كتاب إمام عبد الفتاح إمام. الطاغية ص 150، عالم المعرفة رقم 183.

[21] ممدوح عدوان، حيونة الإنسانة ص 10، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، 2007.

وتحت عنوان: (صناعة الوحش.. صناعة الإنسان) يقول ممدوح: "إن اللغة هنا، تبدو فقيرة، وحين نضطر لاستخدام كلمات "وحش" و"وحشي" فإننا نتواطأ مع الجنس البشري لكي نظلم الوحوش. ثم يستشهد بأقوال عالم النفس (إيريك فروم) الذي يقول: إن الإنسان يختلف عن الحيوان في حقيقة كونه قاتلاً. لأنه الحيوان الوحيد الذي يقتل أفراداً من بني جنسه ويعذبهم دونما سبب بيولوجي أو اقتصادي. (فالوحوش لا تقتل المخلوقات الأخرى من أجل الابتهاج والرضى فقط، والوحوش لا تبني معسكرات اعتقال أو غرف غاز ولا تعذب الوحوش أبناء جنسها إلى أن تهلكهم ألماً، ولا تستنبط الوحوش متعة جنسية منحرفة من معاناة أقرانها وآلامهم". كما يقول ريمون آرون: "قد يحدث للذئاب أن تقتتل في ما بينها، ولكن رادعاً غريزياً يحول من دون اقتتالها حتى الموت، فالحيوان المقهور الذي يسلم عنقه لأنياب خصمه لا يجهز عليه خصمه"[22].

ويعود ممدوح إلى قصص يوسف إدريس، ومنها قصة: (الرجل والنملة)، يعرض فيها إدريس صمود معتقل من الريف المصري، حريص على رجولته، وعلى كرامته، ولا يعترف رغم التعذيب، لأن صموده جزء من رجولته. لكن الجلاد أراد أن يذله بأي طريقة، فيجبره على مضاجعة نملة". هل يمكن لعقل إنسان أن يتصور ذلك!!

هذا غيض من فيض عن الإنسان.

وفي النهاية:

الفيلسوف إنسان والمعتوه إنسان!

المخترع إنسان والمخرب إنسان!

الظالم إنسان والمظلوم إنسان!

العادل إنسان والمستبد إنسان!

ومع ذلك:

الغني إنسان والفقير إنسان

الملك إنسان والمهرج إنسان

القائد إنسان والبيدق إنسان

كذلك:

الحاكم إنسان والمحكوم إنسان

وهو في الوقت نفسه:

الإنسان جبار والإنسان مسحوق

الشاعر إنسان والكاتب إنسان، والموسيقار إنسان، والفنان إنسان، والجاهل إنسان. والزّبال إنسان. وليتذكر هذا

[22] حيونة الإنسان ــ المصدر نفسه ص 50.

الإنسان، أنه لولا الزبال لاختنق السادة جميعاً بالنفايات.

وليتذكر الإنسان أن عود الثقاب من بقايا أعواد الغابة، لكن عود الثقاب الصغير يحرق كل الغابات والمدن أيضاً!

وأخيراً:

هذا الإنسان خليفة الله على الأرض، وصورته ومثاله، هو الذي مخر عباب البحار وأعالي البحار، وهو الذي سَبر أغوار الفضاء، وغزا المجرّات، وهدّ الجبال، وروّض الأنهار، واخترع آلات وآليات لا تخطر على البال، وتوصل إلى سرّ الاستنساخ، وجعل الكرة الأرضية بقاراتها الخمس قرية صغيرة، بمنجزاته المذهلة. ولكن لم يستطع أن يقتل أو يلجم على الأقل الوحش القابع في أعماقه.

ما أكثر العبر وأقل الاعتبار...

رئيس التحرير

□□

تلقّي النصّ الشّعري المغربي الحديث: نحوَ مُقارَبةٍ سيميائية لقصيدة أحْمد المجّاطي "عَوْدَة المرْجِفين"

□ د. فريد أمعضشو *

تصدير:

يعد أحمد المعداوي المجاطي (1936 ـ 1995م) أحدَ فرسان القصيدة المغربية الحديثة المبرِّزين، أو، على الأصحّ، أباها الروحي والفعلي؛ فـ"مِن خَوالجه ومَواجده اقتاتت، وعبْر حروفه وكلماته تفتّحت وتَرَعْرعَت، ومن لهاتِه وعلى شفتيه صَدَحَت وغنّت، وفي كَنفه وَجدت مأواها ومَرْعاها"؛ على حدِّ تعبير الناقد نجيب العوفي في مقالٍ له، كتبه أواسطَ التسعينيات، ونشره في العدد 58 من مجلة اتحاد الكتاب المغاربة. وقد ترك الرجلُ، فعلاً، بصماتٍ بارزة في المشهد الشعري المغربي على امتداد النصف الثاني من القرن الماضي، على الرُّغم من أنه كان شاعراً مُقلاًّ في الإنتاج؛ إذ لم يخلِّفْ سوى بضْع عشراتٍ من القصائد التي نُشر جزءٌ منها في ديوانه الوحيد الموسوم بـ"الفُروسية" (1987).

ولكنّ قيمة مُنجَزه الشعري متميزة؛ بحيث إن نصوصَه كانت دَسِمة، ومُحكَمة السَّبْك، ومُفعمة بماء الشعر، وتقوم شاهدة على عُلّو كعْب صاحبها في ميدان القريض. ثم إن الاحتفالَ بالشاعر وبشعره لم يتأخرْ إلى ما بعد مَماته؛ كما يحدُث عادةً في العالم العربي، بل إن أشعارَه حظيت بالاهتمام، وشاعرَنا تبوّأ مكانة سنيّة في دنيا الشعر المغربي الحديث طَوالَ عقودٍ إلى أن وافته المَنية. ولعل من أبرز العوامل التي أكْسَبَتِ المجاطي وشعْرَه تلك القيمة التزامَه بقضايا

* أكاديمي من المغرب.

الجماهير، وانخراطه في اليوميّ، والتحامه بالمسحوقين في كافة أرجاء الوطن العربي الذي كان يعيش أوضاعاً حَرِجَة من جرّاء اكتوائه بلظى تداعيات النكبة والنكسة وغيرهما من الانكسارات والأزمات التي توالت على أبناء أمتنا بسبب التحدّيات الكثيرة التي امتدّت أياديها إليهم.

والحقُّ أن هذه الميزات المضمونية والفنية هي الدافع الأساس التي جعلني أقرأ، وأعيد قراءة، أشعار أحمد المجاطي، وأؤمن بأنها تتجاوز حدود الزمان والمكان لتنتصبَ أمامَنا، الآن، بوصفها نُصوصاً نستطيع، بكل مُرونة، تَرْهينها لتكونَ وثائقَ شاهدةً على واقعنا في اللحظة الحضارية المَعيشة.

ولَمَّا كان من الصعْب تناوُل هذه الأشعار كلها، بالتحليل، في دراسةٍ كهذه، مقيّدة بعددٍ من الصفحات لا ينبغي لها تجاوُزها، فقد ارتأيتُ أن أقِفَها على مقارَبَة نصٍّ من نصوصها ذي بُعْد فكري ورساليّ وجَمالي واضح؛ ويتعلق الأمرُ بقصيدته الشهيرة "عودة المُرْجَفين" التي عبّرت تعبيراً قوياً عن واقع الأمة العربية الذي عايشه الشاعرُ خلالَ لحظة من لحظات تاريخها القريب. وقد آثرتُ ألاّ أعالجَها بمناهجَ تحليلية كلاسيكية، بل بطُرق قراءةٍ حديثةٍ أثبتتْ فعّاليتها الإجرائية في مُدارَسَة النُّصوص، وفكِّ مستغْلقاتها، ومُلامَسَة خَواصِّها المختلفة، وأقصد هنا، بالتحديد، المُقارَبَة السيميائية، ولاسيما سيميوطيقا شارل بيرس (Ch.S.Pierce) وسيميائيات جوليان غويماص (J.A. Gremas).

1 ـ شِعْرية عنوان القصيدة:

لقد أوْلى النقد الحديث، ولاسيما منذ نشأة الشكلانية والبنيوية، اهتماماً واضحاً لدراسة العنوان، وتبيان شعريته، وكَشْف كيفية اشتغاله، والبحث عمّا يُثيره من تداعيات وتساؤلات؛ وذلك بالنظر إلى ما له ـ من حيث هو نصٌّ صغير ـ من وظائف استطيقية، وأخرى دلالية تعد مَدخلاً هاماً إلى نص كبير كثيراً ما يشبّهونه بجسدٍ رأسُه العنوان.

وأمام ما يثيره العنوان ـ باعتباره العتبة الأولى للنص ـ من إشكاليات وقضايا، ألفيْنا نقاداً كُثُراً يحتفلون به احتفالاً بالغاً، بل إن بعضَهم اتّجه نحو التخصُّص فيه. الأمرُ الذي ترتب عنه ظهور علم جديد له أصوله ونظرياته ومناهجه وأعلامُه؛ وهو "علم العناوين" أو "التيترولوجيا" (Titrologie) الذي ظهر ـ أول الأمر ـ في الديار الغربية. ولعل أبرز مَن سَبَر أغوار هذا الخضمّ الناقد الفرنسي جيرار جينيت (G.Genette) الذي كرّس كتابه "عتبات" (Seuils) لدراسة ما يسمّيه "المتعاليات النصية" التي قسّمها إلى خمسة أنماط، هي: معمارية النص، والمُناصَّة (العَنْوَنَة)، والتناصّ، والميتانص، والتعلق النصي. وهذه الأنماطُ تتداخل فيما بينها وتتقاطع، وتمارَس بطرائقَ عدةٍ.

قال ابنُ سيدَه الأندلسي في "مُخصَّصه": "العُنوان والعِنوان والعُنْيان سِمة الكتاب"؛ أي علامته والمدخلُ إلى رحابه والعنصر البارز فيه. ويقول الناقد الغربي ميشال هاوسر (Michel Hausser): "قبل النص هناك العنوان، وبعد النص يبقى العنوان". إذاً، فهو المفتَتح والمنتَهى؛ المنطلَق والمآب. ولعل هذا ما دفع ـ ويدفع ـ المؤلفين والمبدعين إلى التَّرَوّي في اختيار عناوين نصوصهم والاعتناء بها موقعياً وتركيبياً وجمالياً ودلالياً وتجارياً. ثم إن العنوان باعتباره أحدَ مُوازيات النص (Paratextes) لا يستحق أن يكون كذلك إلا إذا توافر فيه ضابطان: أولهما مسؤولية المؤلف أو المبدع في اختياره، وثانيهما القصْدية القابعة وراء ذلك الاختيار.

ولدراسة عنوان أيِّ نصٍّ، يقترح الدكتور محمد مفتاح مسلكين اثنين؛ أحدُهما ينطلق من العنوان/القمة لفهم المتن النصي/ القاعدة، ويسمّيه "القِمْعَدَة"، والثاني ينطلق من النص المدروس لتعرُّف دلالة عنوانه وتفهُّمها، ويسميه "القاعمّة". ويبدو أن المسلك الثاني أكثر جدوىً، لأن كثيراً من العنوانات لا تسعفنا على فهم النصوص ولا تقرّبنا من مضمونها. بل إن العنوان عادةً ما ينْحو منحى الإيهام والتشويش والغموض. وفي هذا الصدد، يقول أمبيرطو إيكو (U.Eco) إن العنوان ينبغي أن يَعْمِد إلى تشويش الأفكار لا إلى تسجيلها.

إن تشكيل العنوان في أي نص من النصوص لا يكون اعتباطياً، ولكنه يرتبط بمتن النص أيَّما ارتباط، بل إنه جزءٌ لا يتجزأ من المتن. ولذلك فهو المِهْيَع اللاّحب إلى فكِّ مجموعة من المغالق. يقول محمد مفتاح إن العنوان "يمدّنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراسته"(1).

بعد هذا المهاد النظري، نَدْلِف إلى دراسة عنوان قصيدة المجاطي "عودة المرجفين" ومقاربته تركيبياً ودلالياً وتداولياً. فهذا العنوان - كما هو بادٍ للعيان - علامة عُرْفية إخبارية، جاء في صيغة جملة اسمية، قوامُها كلمتان مترابطتان بالإضافة؛ هما: "عودة"، و"المرجفين". وكلتاهما علامة عُرفية رَمزية. فأما العلامة الأولى (عودة) فهي عرفية (Légisigne) لأنها تنتمي إلى نَسَق لغوي ذي قواعدَ خاصةٍ (اللغة العربية الفصحى)، ورمزية لأنها من الألفاظ القادرة على أن تعبِّر وحْدَها (Les catégorématiques). ومن الناحية الصرفية، فقد وردت لفظة "عودة" في صورة مصدر سماعي مفرد منكّر. ومن الزاوية النحوية، فهي مبتدأ مرفوع بعامل معنوي (الابتداء) على رأي نُحاة البصرة. يقول ابن منظور المصري (ت 711هـ) عن دلالتها المعجمية: "قال الجوهري: وعادَ إليه يَعُودُ عَوْدَةً وعَوْداً: رَجَعَ... تقول: عاد الشيءُ يَعُودُ عَوْداً ومَعَاداً أي رجع، وقد يَرد بمعنى صارَ"(2). وأما العلامة الثانية (المرجفين) فهي كذلك عرفية رمزية، وردت في صيغة مجموعة جمعاً مذكّراً سالماً، واحدتُها كلمة "المُرْجِف" التي هي اسم فاعل لفعل الرباعي "أرْجَفَ". ومن حيث وضعُها النحوي، فهي كلمة مجرورة بالياء النائبة عن الكسرة، جاءت في موقع المضاف إلى كلمة "عودة". يقول صاحب "اللسان": "رَجَفَ الشيءُ يَرْجُفُ رَجْفاً ورُجُوفاً ورَجَفَاناً ورَجيفاً وأرْجَفَ: خَفَقَ واضطربَ اضطراباً شديداً... والرَّجْفَة الزلزلة.... ورَجَفَ القومُ إذا تهيّأوا للحرب... الليْثُ: أرْجَفَ القومُ إذا خاضوا في الأخبار السيئة وذكر الفتن. قال الله تعالى: ﴿وَالْمُرْجِفُونَ فِي الْمَدِينَةِ﴾، وهم الذين يُولِّدون الأخبارَ الكاذبة التي يكون معها اضطرابُ الناس..."(3). والملاحَظ أن المجاطي قد صدَّر كلمة "المرجفين" بأداة التعريف (الألف واللام)، والتي هي، في نظر السيميائيين، علامة قرينية قِدْليلية؛ إذ إنها من الألفاظ التي لا تعبِّر وحدها، بل مجتمعة بغيرها (Les Syncatégorématiques)، ولا تقول أيَّ شيء خارج السياق.

إن عنوان نص المجاطي – بوصفه علامة لسانية ونصاً مصغّراً يتوّج نصاً كبيراً - قائمٌ على علامتين عرفيتين رمزيتين بارزتين، يُفهم من تركيبهما أن الأمر يتعلق بعودة من رحيل أو سفر. ولفهم دلالة هذا العنوان لا مناص من ربْطه بمتن القصيدة المدروسة، وقراءة هذا المتن بتمعُّن وتبصُّر. أما إذا سلكنا المسلك الذي يبحث عن دلالة النص في عنوانه، ويتغيّى الانطلاق من القمة لفهم القاعدة، فإننا لا نظفر بما يشفي غليلنا.

لذا، كان لزاماً علينا أن نقرأ العنوان والنص معاً لفهم العنوان والوقوف على مغزاه ومقصوده.

يُحيل عنوان القصيدة على بعدين زمنيين: زمن ما قبل العودة، وزمن العودة. حيث يخيّم الذعْر والرعب والاضطراب على المرجفين، بعدما كانوا فرساناً وشجعاناً وأولي سُؤْدَدٍ وصَولاتٍ. وتتحرك القصيدة كلها على امتداد هذين الزمنين ـ النقيضين. فتُعْلي زمن قبل العودة؛ زمن الفروسية والشهامة واليقين في الثورة والتغيير، وتتبرّم من زمن العودة؛ زمن السقوط والهزيمة واللاّيقين. كما تعيش زمن الانتظار المُشبّع بقناعات الماضي وبإضاءات الحلم وضوئه المنفلت. وتنطلق حركة الزمن من الماضي لتدفع النص من ذاكرة الماضي إلى آفاق المستقبل. وفي هذه اللحظة من الحكْي تكسّر الذاتُ ذاكرةَ الماضي وتباشير الرؤيا: (الرجَز)

كَذَبْتِ يا رُؤْيا

فطَريقُ الصَمْتِ لا تؤدّي

لغيْرِ المَقْبَرَة(4)

حيث تكتشف الذات الهوّة التي تفصل الحلم عن الواقع؛ الماضي عن الحاضر، ليتحول النص من زمن الفروسية والعزّة والوَحْدة إلى زمن الهزيمة والذلّة والتشظّي. وهكذا، فالعنوان ذو بُعد زمني واضح، إذ يشير ـ بخاصة ـ إلى زمن الرجوع من الرحيل؛ إلى زمن الحاضر المُعيش الذي يَحْبل بألوانٍ من الهزيمة والسقوط والاغتراب واللايقين. وما كان لنا أن نتوصّل إلى هذا الفهم لولا رجوعُنا إلى نص القصيدة الذي يضعنا أمام زمنين متقابلين؛ زمن الانتصار والنهوض (الماضي)، وزمن الانكسار والأفُول (الحاضر). وإزاءهما تظل الذات الشاعرة حَيْرَةً تنتظر انْبِجاس قبَس الفجر من رَحم الليل المُدْقِع، وعودة صورة الماضي بيقينيّاتها وصولاتها لتملأ أرْجاء المستقبل.

إن العنوان ذو بُعد آخر؛ هو البعد النفسي الذي يَشي بالإحْباط والاضطراب. فالعودة توحي ـ ها هنا ـ بالفشل والهزيمة، والرّجف قرينة (Indice) دالة على الاضطراب والتصدُّع؛ وبهذا، يغدو العنوان دليلاً على واقع التشظي والانكسار. يقول حسن لشكر: "لا تخلو عناوين قصائد الفروسية من دلالة وإيحاء. إذ تشير إلى طابع الجنائزي الذي يَسِمُ السّهوب الدلالية للنصوص (الخوف ـ عودة المرجفين ـ كبوة الريح ـ السقوط ـ من كلام الأموات...). وتحيل هذه العناوينُ على حالات قصوى من التشظي في واقع مرْعب، موبوء، ينغل بأوشحة الموت وأكاليل الرجفة"(5).

وبهذه الدلالة، صار العنوان مفتاحاً لتأويل النص الذي استطاع أن يرسم لوحة يصطرع فيها زمنان/ واقعان اصطراعاً آلَ إلى انتصار الذل على العزّ؛ الحاضر على الماضي؛ الأفول على الشموخ؛ الرجف على الفروسية. ولا ريبَ في أن هذه التأويلية ما كانت لتستقيم لولا ربطنا القويُّ بين المتن وعنوانه. ثم إن العنوان بمعْزل عن النص قد لا يقدّم لنا الدلالة الحقة والرسالة الشعرية التي يروم النص تقديمَها إلى القرّاء.

ويَحْسُن بنا أن نشير إلى أن ثمة اختلافاً حَوالَ بنية العنوان الذي ندرسه. ذلك بأن المجاطي نشر هذه القصيدة ـ قيد التحليل ـ أولَ مرة في صحيفة "الأهداف" البيضاوية بتاريخ 2 أبريل 1965 تحت عنوان "حين عاد المرجفون". وحين صدر ديوانه "الفروسية" عام 1987، وردت فيه القصيدة بعنوان "عودة المرجفين"، وبالصيغة نفسها ورد العنوان في الطبعة الثانية للديوان التي صدرت عام 2001. على حين جاء هذا العنوان في الديوان الذي نشرته مجلة "المشكاة" بالصيغة التي ورد عليها في صحيفة "الأهداف"، علماً بأن القيّمين على هذه المجلة قد استلموا نسخة الديوان من يدي المجاطي قبيل وفاته. إذاً، فنحن أمام عنوانين

لنص واحد؛ أحدهما عبارة عن مركب ظرفي، والآخر مركب إضافي. وكلاهما حاملٌ لبعدين؛ زمني ونفسي. ولا نشك في أن المجاطي صاحبُ العنوانين معاً؛ لسبب بسيط، هو أن الشاعر اطلع على قصيدته وتُدُولت بعنوانين، وهو على قيْد الحياة، ولم يصدر منه ما يُنكر هذا الأمر. إن صيغة العنوان الإضافية (عودة المرجفين) صورة مختصَرة ومعدَّلة للصيغة الأصلية (حين عاد المرجفون). يقول محمد خليل: "لا شك أن هذا الاختصار في العناوين أدى إلى تغيير المعنى. وكأن الشاعر... تعمَّد هذا التعديل/ الاختصار، لأسباب معينة نجهلها، ولكن الأمر يستحق التأمل وطرْح تساؤلات عن الدافع إلى ذلك. خاصة وأن المعنى تغيّر بين دلالة العنوان الأصلي والعنوان الجديد. فعبارة "حين عاد المرجفون" الأصلية، هي غيرُ عبارة "عودة المرجفين"..."(6). ولكن الثابت أن المجاطي قد استقرّ في الأخير على الصورة الظرفية لعنوانه. ومهما كان الأمر، فكلا العنوانين يعْبَق برائحة الهزيمة، وكلاهما يُحيل على زمن القفول، وكلاهما يكشف النّقاب عن نفسية مضطربة متأزّمة.

ولا شك في أن للعنوان وظيفةً أو وظائفَ يضطلع بها. ويحصر ج.جنيت هذه الوظائف في أربع، هي: تعيين النص، وتحديد هُويته ـ وصْف النص ـ الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة ـ الوظيفة الإغْرائية. وهكذا، فإن لعنوان نص المجاطي دلالة واضحة؛ إذ إنه يقدم فكرة بانورامية عن القصيدة، ويحدد جوّها العام، كما يُغْري القارئ بقراءته لتبيان حقيقة العودة وأحوال المرجفين وغير ذلك من ا لأمور التي تبقى خفية إلى حين قراءة النص والعنوان معاً.

من كل ما سبق، يتضح لنا أن عنوان القصيدة ـ باعتباره علامة لسانياتية ـ دالٌ ومؤثر، وأنه يشتغل وَفْقَ إواليات دقيقة تربطه بالنص من وجهة، وتضْمَن له التأثير في المتلقي من وجهة ثانية. إنها "الشعرية" التي تطبَع كثيراً من عناوين قصائد المجاطي، وإنْ لم نقل كلها. وبهذه الأوصاف يغدو العنوان "الوسيط الحقيقي" للنص؛ على حد تعبير فوتيير(7).

إن العلامة، في نظر بيرس، "علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي، على التوالي، إلى الأبعاد الثلاثة للمُمَثِّل والموضوع والمؤوِّل"(8). أي إن العلامة ذاتُ طابع ثلاثي، تفرض تشارُك ثلاثة عناصر ضرورية حتى يتسنّى لها تأدية رسالتها. وهكذا، فعنوانُ القصيدة (عودة المرجفين) يشكل في صورته الخطية العيانية ممثلاً (Représentamen)، ويشكل الواقع الذي يحيل عليه هذا المثل ـ أو الدال في سيميولوجيا سوسير ـ موضوعاً (Objet)، على حين تعد العلامة التي تحيل المثل/الدال على الموضوع/المدلول مؤوِّلاً (Interprétant). ويمكن أن نوضح العلاقة الثلاثية بين هذه العلامات الثلاث في المثلث أسفله:



ولا يمكن فهم علامة من العلامات ـ حسب سيميوطيقا بيرس ـ إلا بحضور هذه العلامات الثلاث مجتمعةً. وهذا ما يسمى "السيميوز" (Sémopse)(9).

2 ـ مقاطعُ القصيدة ومضامينها:

قسّم المجاطي قصيدته "عودة المرجفين" إلى خمسة مقاطع (Séquences) متفاوتة بشكل

كلٌّ واحد منها وَحدة إيقاعية ودلالية تنصهر ـ في تفاعُلها وتوالُجها ـ في بُوتقة عامة؛ هي القصيدة التي يجب أن تنظر إليها لا باعتبارها مقاطع مستقلة، بل باعتبارها كُلاً موسيقياً ودلالياً هارمونياً.

يقع المقطع الأول في ثلاثة وثلاثين سطراً شعرياً. يبتدئ من السطر الأول (في الليل)، وينتهي بالسطر الثالث والثلاثين (في القمم الحصينة). وفيه يصوّر الشاعر حال الفرسان في الماضي، ويصف فروسيتهم وبأسهم الشديد وأحياناً طغيانهم، وفيه كذلك تصويرٌ لِكيان الذات الشاعرة القلقة التي طالما تذمَّرت من واقعها المُزري متطلعة إلى أفق أحْسَنَ. ويبدو أن فروسية هؤلاء الفرسان زائفة تنأى عن الحقيقة، إذ سرعان ما انقلبت لتتحول إلى نكسة وهزيمة فادحتين. أو لنقل إن هذه الفروسية لا تعدو كونها حُلماً أعقبه انكسار وانهزام ورُضوخ.

وينطلق المقطع الثاني من السطر الرابع والثلاثين (أنا بالثورة عانقت السماء) إلى حدود السطر الخامس والأربعين (أنا مَن أسْلم للخُلد يقينه)؛ أي إنه يستوي على اثني عشرَ سطراً. وفيه يُعْلِن الشاعر إيمانه العميق بفعّالية الثورة وزمنها السَّرْمَدي. وفيه كذلك تعبير واضحٌ عن عدم رضا الذات الشاعر بواقعها، ورغبتها في تحقيق التجاوُز والتمرد على القبْلي والكائن.

ويبتدئ المقطع الثالث من السطر السادس والأربعين (حين عادوا كحّل الصمت جفونه)، وينتهي بالسطر الثامن والخمسين (وفاض اللحن في الكأس الحزينة)؛ أي إنه يقع في ثلاثة عشر سطراً. وفيه يعلن الشاعر ثقته بفاعلي الثورة وسَدَنَتها وبزمنهم البطولي، وذلك على مستوى الرؤيا والحلم لا الواقع.

ويعد السطرُ التاسع والخمسون (كذبت يا رؤيا) مفتاحَ المقطع الرابع، والسطرُ الثاني والسبعون (قبره) قُفْلَه (14 سطراً). وفيه تتلاشى لذة الرؤيا وتتقشع؛ حيث يصطدم الشاعر بالواقع المتأزِّم، ويكتوي بمرارته وضَراوته.

ويقع المقطع الخامس ـ وهو الأخير ـ في تسعة وعشرين سطراً؛ أولها السطرُ الثالث والسبعون (عتمة الأدغال في الغابات)، وآخرُها السطر الواحد بعد المئة (بريئه). وقد واصل فيه الشاعرُ الحديثَ عن واقع الهزيمة والموت، وتصوير وضع الذات أمام مشهد النكسة القاسية، والإفصاح عن رُعْبها وتمزّقها وغرْبتها. ويعكس المقطع كذلك زمن العودة، حيث يتبدَّد أوانُ الحلم الجميل، ويرحل اليقين بعيداً ليحلّ محله زمن التشظي والتصدع والانهزام.

يعالج نص المجاطي ـ إذاً ـ عدداً من الأمور والموضوعات؛ بعضها يتعلق بالماضي السعيد، والآخر يمتّ بصلة وثيقة إلى الذات الشاعرة المكلومة، وبعضها يتناول الواقع المعيش بآلامه وآماله. يقول أحمد بلحاج آيت وارهام: "إن مضامين نصوص المجاطي (أو ما يسميه أصحاب الرطانة في هذه الأيام "ثيمات") تلتفّ حول الذاكرة والذات، وتتوغل في حياتهما السرية، دون أن تنسى الواقع الملحّ في البيئة العربية والإسلامية"(10). ويُخفي هذا التنوع المَظهري وراءه شعوراً موحَّداً يوجّه النص، ويحدد صُواه البارزة. والذي يقرأ نصوص ديوان المجاطي يجد أن ثمة موضوعات معينة تتكرر فيها بصورة لافتة للانتباه؛ ولعل من أبرزها الحزن، وتصوير واقع السقوط، والاغتراب الذي يعكس "شعور الفرد بغياب الحميمية والألفة في مجتمعه واستحالة التواصُل بينهما، وأكثر من ذلك تضارُب وتعارض المواقف والنزاعات والتصوُّرات، أيْ اغتراب الذات في عالم ذي قِيَم ترفضها هذه الذاتُ"(11).

ويلاحظ متصفحُ ديوان المجاطي أن السمة الغالبة على مجموع قصائده هي تقسيمُها إلى مجموعة من المقاطع تنحو بها منحى دراميا. إذ لم تسلَمْ من التقسيم سوى أربع قصائد احتفظت بمعمارها التسلسُلي وانسياب متتالياتها الشعرية، وهي: "الخوف"، و"الدار البيضاء"، و"الخمّارة"، و"من كلام الأموات". ولا يجب أن نفهم من هذا التقسيم أن تلك النصوص مجزّأة مفككّة، وإنما هي خاضعة لشعور معين ينشُر ظلاله على مقاطعها جميعها. ويسلك المجاطي في تقسيم قصائده ثلاث طرق؛ فهو تارة يفصل بين مقاطع النص بثلاث نُجَيْمات ("السقوط" مثلاً)، وتارة باستعمال الأرقام العربية ("عودة المرجفين" مثلاً)، وتارة بعَنْوَنَة كل مقطع على حدَةٍ ("خف حنين" مثلاً).

ومن الأسئلة التي تفرض نفسها في هذا الصدد ما يلي: ما المعاييرُ التي اعتمدها المجاطي في تقسيم قصيدته "عودة المرجفين" إلى مقاطعَ خمسة؟ وما هي العلاقة التي تربط بين هذه المقاطع؟

هناك معياران رئيسان يمكن أن يُعْتَمَدا في تقسيم النص إلى مقاطع أو وحدات داخلية؛ أحدُهما فني، والآخرُ معنوي، وقد اعتمدَهما المجاطي معاً في تقسيم قصيدته "عودة المرجفين" إلى مقاطع خمسة. إذ يُلاحَظ أن كل مقطع منظومٌ على وزن معين باستثناء المقطعين الثاني والثالث اللذين نسَجهما الشاعر على منوال وزن الرَّمَل. ويلاحَظ، كذلك، أن كل مقطع يعالج معنى معيناً داخل الإطار المضموني العام للقصيدة.

ويتحدث الدارسون عادة عن مَنطقين اثنين في الربط بين مقاطع النص، هما: المنطق التسلسُلي، والمنطق التجاوُري. إذ يبرز الأول في الأعمال السردية، على حين يظهر الثاني، بقوة، في اللوحات التشكيلية والمقاطع الموسيقية. وهذا لا يمنعهما من اقتحام مضمار النص الشعري. ويبدو أن المنطق التسلسلي هو الرابط بين مقاطع نص المجاطي؛ إذ إنها تسير وَفق خط متسلسل متدرِّج، يتحدد طرفاه في الرؤيا وانقشاع الرؤيا. وهذا الرابط خَفيٌ، لا نُهتدي إليه إلا بَعد تأويلٍ يأخُذ في الاعتبار عمومَ مضمون النص. ويتأكد هذا الزعمُ خصوصاً إذا علمنا أن النص يتعلق "برحلة" بشكل من الأشكال؛ بحيث نلمس في المقاطع الأولى تمْجيداً لبأس الفرسان، وفرحاً بالانتصار على الموت، ولحْناً يَفيض في الكأس الحزينة. ولكن في المقطعين الأخيرين تدور القصيدة على نفسها نصف دورة لتقف في الموقع المقابل؛ موقع الأدْغال والتخاذل والانهزام. وإذا كان المقطع الافتتاحي يحدد بداية زمن رحيل الفرسان (في الليل)، فإن المقطع الأخير يكشف عودة أولئك الفرسان المرْجفين المتبجِّحين متفرّقين فلولاً أذِلاّء، مستكينين كالأموات إلى حدّ أن الحِرْباء تعشّش وتفرخ في وجوههم، وأن القبّرة تبيض دون ذُعْر فوق رؤوسهم.

3 ـ المستوى الإيقاعي:

تقوم الحياة في شتى مظاهرها على ألوان متناسقة أو متباينة من الإيقاع، تختلف باختلاف منابعها، وتتنوع بتنوع حالات الأشياء وأوضاعها. وهكذا، فإننا "نعيش داخل الإيقاع، ولا يمكن لأحد منا أن يكون خارج هذه الدائرة التي تمنح حياتنا سراً آخرَ من أسرار الجمال ودليلاً إضافياً من دلائل الإعجاز الإلهي في الخلق والتكوين"(12).

ومن المؤكّد أن الإيقاع يشكل مستوىً رئيساً من مستويات الخطاب الشعري إبداعاً وتلقياً. ولهذا، فقد احْتفى علماؤنا ونقادُنا الأُوَل بعنصر الإيقاع ونظَروا إليه باعتباره رُكناً ركيناً

ومقوّماً أساسياً في حدّ الشعر. وفي العصر الحديث، ازداد الوعي بأهمية الإيقاع في الشعر، وتغيرت النظرة إليه؛ إذ لم يعد "كملحَق خارجي على سطح الخطاب، بل أخذت نظرية الشعر تدرسه بوصفه أساساً بنائياً للشعر"(13).

وذهب هنري ميشونيك (H. Meschonnic) في كتابه (Critique du rhyme) إلى أن الإيقاع في النص الشعري مستوى متميز لا يقل أهمية عن مستوى الدلالة أو مستوى التركيب أو مستوى الصرف أو غيرها. وأكد يوري لوتمان (Iouri Lotman)، في كتابه " La structure du texte artistique"، الأهمية البالغة للإيقاع في الخطابات الشعرية. وفي الوطن العربي، يمكن أن نقرأ دراساتٍ وأبحاثاً عدة في مجال الإيقاع. ولا شك في أن الإبداع الشعري العربي والإيقاع الموسيقي عنصران متضايفان ومترابطان ترابطاً جدلياً عبر التاريخ. يقول الباحث الموريتاني أحمد ولد حبيب الله: "الشعر العربي عامة والموسيقى صنْوان لا يفترقان، ولذا إذا نهض أحدهما نهض الآخر وازدهر، وإذا ضعف حدث العكس"(14).

ويسعى الإيقاع إلى خدمة البُعد المضموني في النص من جهة، ومن جهة ثانية فإنه يهدف إلى تحقيق الجمالية والمتعة الشعريتيْن كما يؤكد فاركـا (A.K.Varga)، في كتابه " Les constants du poéme"، الصادر في باريس عام 1977.

لقد اهتم النص الشعري المعاصر بالإيقاع، وتعامل معه تعاملاً جديداً ومتميزاً يستجيب لمقتضى روح العصر وتطور المجتمعات. ولم يكن شعر المجاطي بدْعاً من هذا؛ حيث أحْكم المجاطي نَسْجَ خيوط إيقاعات قصائده، واستطاع أن يُضْفيَ عليها شيئاً غيرَ يسيرٍ من الجمالية والفرادة.

وقبل الازدلاف إلى دراسة إيقاع النص الشعري المختار للمقاربة، يحسُن بنا أن نشير إلى أن ثمة عدداً من الدارسين لا يفرّقون بين الإيقاع والعَروض (أو الوزن)، فيستعملونهما بمعنى واحد سواء في كتاباتهم أو في محادثاتهم. والحقُّ أن بينهما مَيْزاً أكيداً؛ ذلك بأن الإيقاع أعمُّ من الوزن. يقول محمد بنيس: إن العَروض عنصرٌ من عناصر الإيقاع؛ بمعنى أنه دالٌ يتفاعل مع دالات أخرى لبناء الإيقاع في نسَق يُنتج دلالية الخطاب. وفي محاضرةٍ له بعنوان "ما الإيقاع"؟ أكد د. محمد علي الرباوي وجودَ فارق واضح بين الإيقاع والوزن، وأوْمأ إلى أن الشعر قد يكون موزوناً ولكن غير موقّع، والعكس صحيحٌ. وأكد في المحاضرة نفسها أنْ ليس ثمة تعريفٌ جامع مانع للإيقاع، وحاول تعريفه بأنه "وجود حركتين (خفيفة وقوية) خاضعتين للنسَق"(15). وبناءً على الطابع الشامل للبنية الإيقاعية، فقد ارتأيْنا أن نتناول فيها جملة من العناصر التي تصبُّ كلها في بوتقة الإيقاع، وذلك على النحو الآتي:

ـ أ ـ الوزن:

نَظم المجاطي قصيدته "عودة المرجفين" على نَوْل ثلاثة أوزان خليلية، هي: الكامل والرمل والرَّجَز. والجدولُ أسفله يوضح توزيع هذه البحور على مقاطع القصيدة:

مقاطع القصيدة	وزنها	قالبه العروضي
1	الكامل	(متفاعلن 3x) 2x
2	الرمل	(فاعلاتن 3x) 2x
3	الرمل	(فاعلاتن 3x) 2x
4	الرجز	(مستفعلن 3x) 2x
5	الرمل	(فاعلاتن 3x) 2x

نلاحظ من خلال الجدول أعلاه ما يأتي:

• اعتمد الشاعر ـ في نظْم قصيدته ـ أوزاناً ينبني كل واحدٍ منها على تفعيلة واحدة مكرَّرة.

وتسمى هذه الأوزان "البحور الصافية"، في مقابل "البحور المركّبة" التي تمْزج بين التفاعيل. وهذا الأمر يكاد يكون من مسلّمات الشعر الجديد؛ حيث يلحُّ منظّروه على نسْجه على منْسج البحور الصافية أو الممزوجة كما تقول نازك الملائكة رحمة الله عليها، وعددها ثمانية.

- إن وزن الرَّمَل أكثر حضوراً في نص المجاطي. إذ استعمله في المقاطع (2) و(3) و(5)، على حين استعمل الكامل في المقطع (1) والرَّجَز في المقطع (4). والملاحَظ كذلك أن الشاعر وزَّع الأوزان على المقاطع.
- مَزج الشاعر في قصيدته بين ثلاثة أوزان في سبيل "بناء إيقاع هارْموني، تعتبر القصيدة - في تمامها - صورته المكتملة"(16). وهو ما يعد من ملامح التجديد الذي حاق بالقصيدة العربية. إن مسألة المزج بين البحور في القصيدة الواحدة تشكل ميزة من المزايا التي اعتاد نقّاد الحداثة الشعرية نِسْبتها إلى الشعراء المُحْدَثين كبدر شاكر السياب (1926 - 1964م) الذي نظم قصائد عدة في هذا الاتجاه، ومنها قصيدته "بور سعيد" التي جمعت بين بحري الخفيف والسريع. والحق أن هذه المسألة ظهرت قبل هؤلاء الشعراء، إذ عُرف عن أحمد زكي أبي شادي (1892 - 1955م) مزجه بين البحور في النص الواحد في إطار ما كان يسميه - وقتئذ - "الشعر الحُرّ". ويرى المجاطي أن مسألة المزج بين البحور أقدم من السياب وأدونيس وأبي شادي؛ حيث يقول إن "مسألة المزج بين البحور مسألة أقدم من السياب وأدونيس، بل أقدم حتى من أحمد زكي أبي شادي نفسه. إذ إن أقدم نص نتوفر عليه في هذا الباب يرجع إلى القرن الرابع الهجري"(17).

ويحقّ للقارئ - بعد هذا - أن يتساءل: لِمَ اختار المجاطي هذه الأوزان في نظم قصيدته "عودة المرجفين"؟ بأسلوب آخر: هل هناك علاقة بين الوزن والمعنى في القصيدة؟

لقد أثارت هذه المسألة نقاشاً مستفيضاً في الدرس النقدي العربي والغربي، في القديم والحديث معاً. ويعد حازم القرطاجني (605 - 684هـ) من أوائل الذين طرحوا قضية العلاقة بين أوزان الشعر وأغراضه، أو ما دَعَاه "بالتناسب الحاصل بين أغراض الشعر وما يلائمها من الأوزان". يقول في "منهاجِ"ه: "ولَمّا كانت أغراض الشعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزْل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصَّغار والتحقير، وجب أن تُحاكَى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكَى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هَزْلياً أو استخفافياً وقصد تحقير الشيء أو العبث به حاكَى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليونانية تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره"(18). وتحدث حازم عن سمات كل وزن، ومن ذلك ما قاله، مثلاً، في عَروض الكامل؛ إذ أثبت أن له جزالة وحسنَ اطّرادٍ، وما قاله، كذلك، في الرمل من حيث اتصافُه بالليونة والسَّلاسة. وقد ظلت آراء حَازم وإضاءاته هذه صرخة في واد إلى أن جاء العصر الحديث، فاهتم الدارسون العرب بموسيقى الشعر وعلاقة الوزن بالمعنى. يقول المرحوم عبد الله الطيب السوداني: "اختلافُ

أوزان البحور نفسُه، معناه أن أغراضاً مختلفة دعَتْ إلى ذلك. وإلا فقد كان أغْنى بحر واحدٌ، ووزن واحد"(19). وقد خاض في هذه المسألة النقاد الغربيون كذلك، ومنهم الشاعر والناقد الإنجليزي ت.س.إليوت (1888 ـ 1965م) الذي قال في محاضرةٍ له ألقاها في جامعة جلاسجو عام 1942 بعنوان "موسيقى الشعر": "ذلك أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً"(20).

هذه الآراءُ جميعُها تؤكد وجود علاقة جدَلية بين الوزن العَروضي والمعنى (أو الغرض)؛ بحيث إنها تزعم أن لكل غرض وزناً يناسبه اطّراداً. إن هذه النظرة منتقَدَة ومتجاوَزة في وقتنا المعاصر. إذ أثبتت التجربة أن بإمكان الشاعر أن يَنْظم في وزن واحد أغراضاً مختلفة ومتعددة، وأوضح نقاد كُثُرٌ أن المعوَّل عليه في تحديد دلالة الوزن في النص هو السِّياق لا غيرُ. يقول محمد مفتاح: "اختيار البحر لا يعني أن له علاقة مباشرة وحاسمة بالمعنى والغرض، ولكن السياق هو الذي يجعل للإيقاع دلالة ورمزية مثله في ذلك مثل باقي المستويات"(21).

إن اختيار المجاطي لأوزان قصيدته المدروسة لم يكن اعتباطياً ولا عبثاً، وإنما قصد إلى ذلك قصْداً. وسيكون سَنَدنا في تحديد دلالة الأوزان المختارة من قبل الشاعر سياق القصيدة، وليس الاحتكام إلى قواعد استاتيكية تقابل بين الوزن والمعنى بطريقة جامدة مطّردة. والذي يطلع على نقود المجاطي وإبداعاته، يجد أن الرجل يؤمن "بأن العلاقة بين الشاعر وبين العروض تتحدد أثناء عملية الإبداع"(22).

لقد استخدم المجاطي تفعيلة الكامل في المقطع الأول الذي خصه بالحديث عن حال الفرسان في ماضيهم وفروسيتهم وشجاعتهم التي بلغت، أحياناً، حدَّ الرعونة. ويمكن أن نلمس في وزن الكامل ذي التفاعيل السُّباعية شيئاً من الجلال والكمال الذي قد يناسب معنى المقطع الذي يقدم لنا صورة جليلة للفرسان. كما أن تفعيلة الكامل تنطوي على خمسة متحركات وساكنين، وهو ما قد يلائم جو الحركة والنشاط والحياة الذي يزخر به المقطع الأول.

واستعمل المجاطي في المقطعين الثاني والثالث ـ المكرّسين للإعلان عن فعّالية الثورة وجدارتها في تحقيق التجاوز والتطلع نحو الأفضل ـ تفعيلة الرمل المتّسمة بخفتها وسلاستها. ومن معاني الرَّمَل المعجمية أنه لحْن موسيقي. وانطلاقاً من سياق المقطعين، يمكن أن نعقد رباطاً بينه وبين الرمل، فنقول إن الشاعر ركن إلى هذا الوزن لكونه يناسب هدفه المتجلّي في التغني بالثورة. وفي المقطع الأخير من القصيدة، عاد الشاعر ليستعمل وزن الرمل، ولكن في سياق الهزيمة والنكبة. فهل فعل ذلك هذه المرة من أجل التغني بالموت؟! إن هذا الأمرَ لدليلٌ قوي على عدم إيمان المجاطي بتلك النظرة الكلاسيكية التي تربط الوزن بالمعنى ربطاً جدلياً ميكانيكياً؛ إذ إنه استعمل الرمل تارة في سياق الانشراح والأمل، واستعمله تارة أخرى في سياق الاندحار واليأس. لذا، وجب الارتباط بالسياق ـ دائماً ـ في تسْويغ اختيار الأوزان. ويبدو أن المجاطي استغل الرمل في المقطع الأخير للتعبير عن أجواء الفجيعة والهزيمة والمأساة التي تخيِّم على واقع الأمة العربية في الزمن الراهن.

ونسج الشاعر المقطع الرابع على منسج وزن الرجز؛هذا الوزن الذي حظي باهتمام عديد من الشعراء المعاصرين. تقول سلمى الخضراء الجيوسي في مقال لها: "ولعل اكتشاف إمكانيات بحر الرجز كان من أهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة"(23). وبناءً على ذلك، فقد نُظمت على إيقاع الرجز جملة من عُيون الشعر العربي المعاصر

(مثل: "أنشودة المطر" للسياب، و"الناس في بلادي" لصلاح الدين عبد الصبور). وعلى هذا الوزن نظم المجاطي أكثر قصائد "الفروسية". وقد سبق للعروضيين القدامى أن نعتوا هذا الوزن بـ"حمار الشعراء"؛ لأنه كان سريع الانقياد، ويركبه الشعراء المبتدئون بكثرة. وإذا عُدنا إلى المقطع الذي احتضن هذا الوزن وجدنا أنه مقطع يصور حال الأمة العربية في زمن انكسارها وأفول نجمها؛ حيث صارت في وضع يمكن أن ننعتها فيه بـ"حمار الشعوب"! ومن هنا قد يمكننا تلمُّس خيط جامع بين الرجَز ومعنى المقطع، وذلك بالاستناد إلى السياق دائماً.

إن هذه التخريجات، التي حاولتْ أن تجد خيطاً رابطاً بين الوزن والمعنى انطلاقاً من السياق النصي بعيداً عن العلاقة الجدلية الناجزة بينهما، تبقى مجرد اجتهادات وتخمينات ليس إلاّ.

ب ـ القافية والوَقفة:

• القافية الإيقاعية:

إستأثر الشعر العربي بـ"القافية" ردحاً غيرَ يسير من الزمن. وقد عرّفها الخليل الفراهيدي (100 ـ 175هـ) بالتركيز على حدودها، وربَطها نقاد العربية الأُوَل بمنطق العدّ والقياس الوزْني، وأَوْلى الشعراء العرب مذ الجاهلية اهتماماً خاصاً بها. ولكنها مع النص المعاصر أخذت تنفلت من صرامة القبْلي والنَّمطي لتنصهر مع الدوالّ الأخرى في بُوتقة النص. وقد ازداد الوعي بالقافية وبأهميتها الجمالية والدلالية في الوقت الراهن. وهكذا، فقد اعتبرها لوتمان ـ مثلاً ـ "حدّ البيت". ويقول بعضهم إن الشعر المعاصر أهْمَل عنصر القافية في إطار ثورته على الشعر القديم. والحقيقة "أن الشعر الجديد لم يهمل القافية إذا كُنا نقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة؛ فالقافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد وإنْ أخذت شكلاً آخرَ هو في الحقيقة أصعبُ مراساً من القافية القديمة"(24).

لقد اهتم المجاطي في قصيدته "عودة المرجفين" اهتماماً واضحاً بالقافية ـ باعتبارها علامة دالة، وجعل منها عنصراً إيقاعياً مهمّاً. وهو ـ في ذلك ـ يُؤْثِر الحفاظ على سلطتها لإحداث التجانُس الصوتي وإثراء دلالة القصيدة. وقد قسّم الدارسون القافية، من حيث عددُ الحركات التي تتوسط ساكنيْها، إلى خمسة أنواع، استعمل منها المجاطي، في قصيدته، ثلاثةً فقط، وهي:

- نوع المتدارك: وهو أن يتوالى متحرِّكان بين ساكني القافية (ـ 0 ـ ـ 0).
- المتواتر: وهو أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية (ـ 0 ـ 0).
- المترادف: وهو أن يجتمع ساكنان في القافية (ـ 00).

فإذا أخذنا المقطع الأول على سبيل المثال، فإننا نُلفي فيه تسع قواف: بعضها من المتدارك (مشوا ـ المرتقى ـ خطواتهم ـ وجوههم ـ نظراتهم ـ دموعهم)، وبعضها الآخر من المتواتر (السكينه ـ الدفينه ـ الحصينه). وكلها مقيَّدة؛ أي تنتهي بساكن. والجدول التالي يوضّح أنواع القوافي، وتوزيعها حسب المقاطع، وكمّية ورودها في قصيدة المجاطي:

نوعية القافية	كمية ورودها حسب المقاطع					عدد مرات ورودها داخل القصيدة
	مق1	مق2	مق3	مق4	مق5	
المتدارك	6	0	0	5	0	11
المتواتر	3	2	4	0	4	13
المترادف	0	2	0	0	0	2
المجموع	9	4	4	5	4	26

نلحظ من خلال الجدول أعلاه أن في القصيدة ستاً وعشرين قافية، تتُوس بين المتدارك (11 قافية) والمتواتر (13 قافية). وهما النوعان الغالبان فيها. أما قافية المترادف فقد استعملها الشاعر مرتين فقط (في المقطع الثاني خاصة). ونلاحظ كذلك أن قافية المتواتر تحضر في جميع المقاطع ما عدا المقطع الرابع. وتُظهر الدراسة الإحصائية أن قافية المتواتر أكثر القوافي تردداً في القصيدة، وقد يُعْزى ذلك إلى خفتها ورشاقتها وملاءمتها للحالة الشعورية والنفسية للشاعر في أثناء نظْم هذه القصيدة. ثم إن جميع قوافي القصيدة مقيدة لا مطْلقة؛ انسجاماً مع راهن الأمة العربية الساكن والمتأزم من وجهة، وانسجاماً مع ما يعانيه أبناء هذه الأمة من أشكال الحرمان والتقييد داخل كياناتهم من وجهة ثانية.

يقول شكري محمد عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي" إن القافية في القصيدة الحديثة تضطلع بوظيفة مزْدوجة: إيقاعية وهارمونية. وعندما نتصفح قوافي "عودة المرجفين" نجد أنها تُسهم في إغناء موسيقى القصيدة، وضمان انسجام أجزائها. كما أنها تخدم دلالية القصيدة؛ بحيث تبدو وكأنها مراكز تشعُّ منها الدلالة، وقد حرص الشاعر على وضع الكلمات المفاتيح (Mots-clefs) في هذه المراكز الإشعاعية التي تلفت نظر المتلقي وسمْعه.

• الوقفة العَروضية:

يعرِّف جان كوهن (J.Cohen) الوقفة (Pause) بأنها "توقف ضروري لصوت المتكلّم حتى يأخذ نفَسه. لذا فهي ـ في حدّ ذاتها ـ ليست ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، غير أنها ـ بطبيعة الحال ـ محمَّلة بدلالة لغوية"(25). وتكمُن أهميتها في كونها تساعد على الحد من اندفاع العلامات اللفظية، وعلى فهم الخطاب.

يمكن أن نتحدث في نص المجاطي عن صنفين من الوقفات: الوقفة التامة، والوقفة المحددة ببياض.

• الوقفة التامة:

تشتمل القصيدة المدروسة على أربع وقفات تامة، وهي:

(34) أنا بالثَّوْرةِ عانقْتُ السَّماءْ

(45) أنا مَنْ أسلَمَ للخُلدِ يَقينَهْ

(46) حينَ عادوا كحَّلَ الصَّمْتُ جُفونَهْ

(62) رأيْتهُمْ مَرُّوا بلا عَمائِم

الملاحَظ أن كل سطر يُحقق امتلاءً عروضياً وتركيبياً ودلالياً؛ بحيث يمكن أن ننظر إليها بوصفها أبياتاً مشطورة (في كل منها ثلاثُ تفعيلات)، كما أنها يمكن أن تشكّل وحداتٍ مستقلةً تركيبياً ومعنوياً.

• الوقفة المحدَّدة ببياض:

كل أبيات القصيدة، باستثناء الأبيات (34 ـ 45 ـ 46 ـ 62)، تحقق هذه الوقفة. وعليه، فإنها تُخلخل المفهوم الكلاسيكي للبيت ولدورته الزمنية المغلقة. وتقف قصيدة المجاطي على أبيات/أسْطر لا يحدّها سوى البياض، ويبقى امتلاء التفعيلة معلقاً بالبيت الموالي؛ مما يضعنا أمام أبيات متعالقة بعضها ببعض، ويجعل الدالَّ العروضي وزمنه مسترْسلين وخاضعين لبدايات متجدِّدة. ويمكن أن نمثل لهذه الوقفة بالسطرين الأوَّلين من القصيدة.

إن الوقفة ـ أيّاً كان نوعها ـ تسمْح للقارئ بالاستراحة والتقاط الأنفاس قصد مواصلة القراءة. كما أن لها دلالة يمكن أن نستشفَّها من خلال الارتباط بالسياق.

جـ - معمارية القصيدة:

تدخل قصيدة المجاطي ضمن خانة الشعر الحُرّ الذي يعد امتداداً طبيعياً للقصيدة العربية القديمة، والذي يقوم على الحرية في اختيار عدد تفاعيل السطر الواحد. وقد تعامَل تعامُلاً خاصاً مع اللغة والإيقاع والبناء. ويتوضّح من خلال الإطلاع على قصائد المجاطي أن الرجل قد نظم أغلب قصيده على النمط الجديد، وأنه كتب بضع قصائد على النمط التقليدي وخاصة في طفولته الشعرية. قال المجاطي في حوار أجراه مع الأستاذ نور الدين الأنصاري: "علاقتي بالشعر تعود إلى سنوات 1956، عندما كنتُ طالباً بالثانوية. كانت معظم قصائدي ذات مناخ تقليدي (القافية - العروض). كنتُ أحاول في هذه المرحلة المتقدّمة من تجربتي الشعرية أن أجسّ نَبْضَ القضايا المطروحة في فترة ما قبل الاستقلال... نشرتُ أولى قصائدي في جريدة العَلَم"(26).

تقوم قصيدة المجاطي على "نظام التفعيلة"؛ هذا النظام الذي جاء مناسباً لتجربة الشعر الجديد. يقول عز الدين إسماعيل رحمه الله: "الحق أن نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة. ومن ثَمَّ كان الخروج على نظام البيت مشروعاً، ما دام النظام الأساسي والضروري قائماً، وهو نظام التفعيلة"(27).

تتكون قصيدة المجاطي من 101 سطر شعري، موزَّعة على خمسةِ مقاطعَ، ومختلفة طُولاً وقِصَراً؛ بحيث نلفي بعض الأسطر تقف على كلمة واحدة (السطر 83 مثلاً)، وبعضها على كلمتين (السطر 11 مثلاً)، وبعضها يمتدّ ليتجاوز خمس كلمات (السطر 51 مثلاً). ويعد هذا التنويع في الأسطر تجلّياً من تجليات الإيقاع الموسيقي للقصيدة المعاصرة. يقول عز الدين إسماعيل: "إن هذا التنويع في طول الأسطر وقصرها إنما فرَضَته طبيعة البنية الموسيقية العُضْوية للقصيدة الجديدة"(28). وينظر السيميائيون إلى هذا التنويع على أنه علامة دالة، ولا شك في أنه مرتبط بالحالة الشعورية والنفسية التي يصْدُر عنها الشاعر. ويمكن أن يقف متصفح ديوان المجاطي على أنواع ثلاثة من القصائد. إذ يجد فيه قصائد قصيرة؛ مثل قصيدة "الخوف" (28 سطراً)، وقصائد متوسطة الطول؛ مثل قصيدة "السقوط" (51 سطراً)، وقصائد درامية الطابع؛ مثل قصيدة "عودة المرجفين". ولعل القصيدة الدرامية أكثر الأشكال قدرة على استيعاب المواقف والثيمات والأنفاس.

وفي ارتباطٍ مع الأسطر، يمكن أن نتحدث عمّا يسمّيه الدارسون "الجمل الشعرية". وهي نوعان كبيران: جمل قصيرة، وجمل طويلة. يقول أحمد المجاطي: "الجملُ الشعرية القصيرة تبدأ من ثلاث عشْرة تفعيلة لتصل إلى حدود الستّ عشْرة تفعيلة، وما زاد على ذلك يعتبر جملة شعرية طويلة"(29). وفي قصيدة "عودة المرجفين" نلمس حضور النوعين معاً. فمن نموذجات الجملة القصيرة نجد الجملة الممتدة من السطر 39 إلى السطر 44، وتضم 13 تفعيلة و6 أبيات/أسطر. على حين نجد في القصيدة جملة شعرية طويلة واحدة، تبتدئ من السطر الخمسين لتنتهي بانتهاء المقطع الثالث، مستغرِقةً أزيدَ من عشرين تفعيلة. وتشكل الجملة الشعرية – بنوعيْها – مجمَّعاً تفعيلياً، وعلامة لغوية تتمتع بشيء من الاستقلال إيقاعياً وتركيبياً ودلالياً. ويركن إليها الشاعر ليُضَمِّنَها موقفاً أو شعوراً مّا.

ويمكن أن ترد القصيدة الجديدة على أحد أشكالٍ ثلاثةٍ، وهي:

• **الشكل الدائري**: وهو شكل معماري مغلق تتساوى فيه البداية والنهاية.

• **الشكل المفتوح**: حيث تكون القصيدة مختومة بنهاية غير نهائية. وربما كان السر الجماليُّ وراء هذا الشكل المعماري هو إحساس الشاعر بلا نهائية التجربة. ويُؤْثِر كثيرٌ من الشعراء الجُدُد ركوب هذا الشكل في نُظم قصائدهم لاعتبارات نفسية وشعورية. وهذه الصيغة المعمارية أسهل بكثير من معمارية الشكل السالف؛ إذ إن الشاعر، ها هنا، يتحرك في اتجاه شعوري ممتد في خط مستقيم. وقد يتعرَّج هذا الخط في شكل موجات متلاحقة، ولاسيما حين تتعدد مقاطع القصيدة. ولكن هذا التعرّج نفسه يأخذ الامتداد اللانهائي. ونموذجات هذا الشكل في الشعر المعاصر كثيرة جداً.

• **الشكل الحَلَزُوني**: وفيه تكون الرؤية الشعورية الأولى مَركزاً على الدوام لكل انطلاقة إلى آفاق هذه الرؤية. ومن هنا تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل؛ فكل دفْقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له. لكن هذه الدورة وإنْ صنعت دائرة شعورية كاملة تظل مع ذلك دائرة غير مغلَقة على ذاتها، إذ ما تكاد تنتهي دورة حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية؛ نقطة الانطلاق الأولى، ثم يعود فيدور دورة أخرى ثم أخرى، وهكذا دواليك... وبنية القصيدة ذاتِ الطابع الحلزوني تشبه السلك الحلزوني الذي يبدو لنا ـ إذا نظرْنا إليه نظرة أفقية ـ مجموعة من الحلَقات المستقلة، ولكنها ـ في الحقيقة ـ مترابطة متماسكة، يجمع بينها الموقف الشعوري الأول. والملاحَظ أن هذا الشكل المعماري يُستثمَر، بكثرة، في الشعر العربي المعاصر.

ويبدو أن قصيدة المجاطي ـ قيد التحليل ـ من الشكل الثالث، حيث تتناسل عبر حركة زمنية حلزونية تمتد من البداية إلى النهاية عبر مجموعة من الدفقات والدوائر غير المغلقة على ذاتها. وتخضع لموقف شعوري عام يُلقي بظلاله على مختلف عناصر القصيدة ومواقفها الجُزْئية؛ مما يجعلها متماسكة البناء.

ومن التقنيات البارزة التي يعتمدها الشاعرُ المعاصر لبناء قصيدته ـ ولاسيما التفعيلية ـ تقنيةُ التدْوير التي ترتبط ـ بعلاقة وطيدة ـ بالقافية والوقفة والسطر وبغيرها من الظواهر الإيقاعية الأخرى. ولذلك، فإن استخدام التدوير لا يكون عبثاً، بل تقْبَع وراءه مقصدية ودلالة. وقد انتبه الدرس النقدي السيميائي إلى تقنية التدوير، فعالجها باعتبارها علامة من علامات النص الدالة. والشاعر الجيّد هو الذي يحسن استغلال هذه التقنية. وتحْسُن الإشارة، في هذا المقام، إلى أن لنازك الملائكة موقفاً سَلبياً من التدوير في الشعر الحر، حيث تقول: "إن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر"(30)، وقد حاولت تعليل رأيها من خلال عرْض مجموعة من المسوِّغات(31). والذي يتصفح ديوان المجاطي يجد أن التدوير شغَل حيِّزاً مهمّاً منه. وقد حضر التدوير، بقوة، في نص المجاطي الذي بين أيدينا، والمُقتطَف التالي مثالٌ على ذلك: "(حيث يشير السهم إلى مواضع التدوير)

(73) عَتْمَةُ الأدْغالِ في الغَاباتِ ⟸

(74) تَدْرِي أيُّهمُ عادَ ⟸

(75) وتَدْرِي ⟸

(76) كَيفَ فاضَ المَاءُ في التَّنُّورِ ⟸

(77) حتَّى تَغلتْ بالدُّودِ ⟸

(78) عَيْنُ الشَّمْسِ ⟸

(79) حتّى أوْرَقَ الإِنْجيلُ ⟸

(80) في عَيْنِ الخَطيئةْ.

الملاحظ أن التدوير وارد بين جميع الأسطر باستثناء السطرين (75) و (76). وهو يعمل على تكسير أفقية السطر، وإطالة نفسه، وجعل الدال العروضي يمتد عمودياً. وعليه فإنه يسهم في الربط بين أجزاء النص، ويضمن تماسكه وانسجامه إيقاعياً ودلالياً.

ويتحدث النقد المعاصر عن بياض القصيدة وشعريته وقيمته وعلاقته بالمساحة السوداء. وقد التفت الدرس السيميائي إلى هذا الأمر ونظر إلى البياض (الفضاء بصفة عامة) باعتباره أيقوناً (Icône) يرتبط بموضوعه وفق علاقة تماثلية. وبالنظر إلى أهمية البياض ودلاليته، أولى الشاعر المعاصر عناية واضحة له.

إن نص المجاطي مزيج من البياض /الفراغ والسواد/ الكتابة، مع ملاحظة أن البياض هو الطاغي عليه. ولذلك ــ بطبيعة الحال ــ قيمة استطيقية وتعبيرية أكيدة؛ إذ يدل البياض على الصمت والسكون تساوقاً مع واقع الأمة العربية في اللحظة الحضارية الآنية؛ هذا الواقع الذي يخيم عليه جو من الجمود والركود. ويمكن أن نتحدث عن وجود صراع بين بياض النص وسواده، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر من وجهة، ولطبيعة الواقع الماثل أمامه من وجهة ثانية.

د ــ التكرار:

يعد التكرار من العناصر المهمة التي يعتمدها الشاعر لبناء إيقاع قصيدته وأغنائه، بل إن كوهن (J. Cohen) يعده أساس الشعرية. ولذلك احتفل به النقاد في الغرب وفي غيره، وكتبوا عنه دراسات كثيرة وقد اهتم الشاعر العربي المعاصر بعنصر التكرار باعتباره أبرز مقومات الإيقاع الداخلي للقصيدة.

ويمكن أن نتحدث في قصيدة المجاطي عن نوعين رئيسين من التكرار:

- **تكرار الحروف:**

تتوفر القصيدة على حروف معينة تكررت بكثرة، وحروف قل تكريرها. والجدول أسفله يوضح بعضاً من ذلك:

الحروف	الميم	الراء	الفاء	القاف	العين	الجيم	الثاء
مرات تكرارها في القصيدة	73 مرة	63 مرة	54 مرة	33 مرة	27 مرة	12 مرة	4 مرات

نلاحظ أن حروف الميم والراء والفاء ــ باعتبارها علامات ــ تحضر بقوة في القصيدة، على حين نلاحظ أن حرفي الجيم والثاء ــ مثلاً ــ قليلا التردد في النص. وقد يكون لذلك دلالة!

لقد جعل ابن جني (ت 392هـ) لكل صوت دلالة ذاتية وقيمة تعبيرية تميزه من غيره من الأصوات، وربط الحروف بالمعنى ربطاً ميكانيكياً. ولا شك في أن الرجل بهذا يعكس وجهة نظر كانت شائعة في ذلك الوقت. وفي العصر الحديث، وجدنا الباحثة الغربية كاثرين كربْرات أوريكسيوني (C.K.Orrecchioni)، في كتابها "La connotation"، تعالج هذه المسألة، وتؤكد أن الأصوات تمتلك، ذاتياً، الدلالة. وهذا الرأي يحتاج على بيان ونظر. إذ لا يمكن أن نقول إن لكل حرف دلالة خاصة به، ولا يمكن أن نقول إن العلاقة بينهما علاقة آلية ثابتة. وإنما العمدة في ذلك "السياق" الذي يعد الوحيد القمين بإعطاء دلالة للحرف. وفي هذا الصدد، يقول محمد مفتاح: "ليس للأصوات دلالة

جوهرية"(33)، أي دلالة قارة واستاتيكية، بحيث إذا ذكر الصوت فهمت منه دلالته، وكأن الأمر يتعلق بقاعدة مطردة. بل إن السياق هو الحري بأن يساعد على منح معنىً للحرف. وبناء على هذا الأساس، يجب أن نتعامل مع الحروف المكررة التي استخلصناها آنفاً من قصيدة المجاطي.

يقول الأخصائيون في الفونتيقا إن الميم صوت شفوي مائع، وإن الراء صوت لثوي مائع، وإن الفاء صوت شفوي أسناني مهموس، وإن العين صوت حلقي مجهور، وإن الثاء صوت أسناني مهموس. وقد تكون لهذه الأصوات/ العلامات دلالة على وضع السقوط والقتامة والمآسي، وهي دلالة يحددها السياق العام للقصيدة.

• تكرار المفردات:

في القصيدة بعض الكلمات التي قصد المجاطي إلى تكريرها. من ذلك كلمة "الليل" التي تكررت ثلاث مرات في النص؛ مرة في المقطع الأول، ومرتين في المقطع الثالث. وكذلك كلمات "الصمت" و"الفجر" و"الريح" و"الرؤيا" التي تكررت كل واحدة منها مرتين. ومن الأفعال التي تكررت في القصيدة فعل "عاد" ـ بصيغة الإفراد ـ مرتين، وفعل "عادوا" بصيغة الجمع ـ مرتين. والملاحظ، بوضوح، أن هذه الكلمات ـ أسماء وأفعالاً ـ من الكلمات المحورية التي تحمل دلالة عميقة في النص. وتكرر في القصيدة عينها الضمير "أنا" أربع مرات، وخاصة في المقطع الثاني، للدلالة على الذات الشاعرة، وتردد الحرف الجار "في" أزيد من 20 مرة في القصيدة...

إن تكرار كلمة بعينها في النص ليس بالأمر العبثي، بل هو دليل على أهميتها وخطورتها ورغبة الشاعر في تأكيدها في الأسماع وترسيخها في الأفهام. ولا ريب في أن المجاطي قد أراد من خلال تكرير بعض الكلمات تقوية النغم الموسيقي للقصيدة من وجهة، وتقوية معانيها الصورية والتفصيلية من وجهة أخرى.

4ـ المستوى المعجمي:

يقول فرديناند دو سوسير (F. de Saussure) "اللغة نظام علامات"(34). ومن هنا، نقول إن النص الشعري علامة لغوية كبرى معقدة، تندرج تحت لوائها علامات صغرى (عرفية ـ رمزية ـ قرينية) يشكل توليفها وتركيبها وفق ضوابط النحو والصرف الإطار العام للمعجم الذي يعد الأساس الذي يبنى عليه النص على حد عبارة يوري لوتمان في كتابه "بنية النص الفني" (Structure du texte artistique).

وإذا كانت اللغة ـ حسب م. غوركي ـ "أول عناصر الأدب"، فإنها ـ بلا شك ـ تختلف من نص قديم إلى نص حديث، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالنص الشعري. "وليس غريباً أن تتميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز عنها"(35). ومما يميز اللغة في النص الشعري المعاصر أنها "لغة علامات ذات محمولات جديدة"(36).

إن معجم قصيدة المجاطي "عودة المرجفين" غني بالعلامات والمعاني. ويمكننا أن نقسمه إلى ثلاثة حقول معجمية؛ أولها يرتبط بالماضي/ الذاكرة حيث فروسية الفرسان وصولتهم وبسالتهم، وثانيها يتعلق بالذات الشاعرة المؤمنة بفعالية الثورة ونجاعتها، وثالثها يمت بصلة إلى الواقع المحسوس الماثل أمام الذات بانكساره وانحطاطه وانبطاحه. والجدول التالي يوضح ذلك:

حقل الذاكرة (الماضي)			حقل الذات الشاعرة			حقل الواقع المحسوس		
أسماء	أفعال	صفات	أسماء	أفعال	صفات	أسماء	أفعال	صفات
السلم	[illegible]	[illegible]	أنا	[illegible]	[illegible]	أحزاني	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	الثورة	أسمع		الماضي	[illegible]	[illegible]
الأحلام	[illegible]		قلبي	أحس		الليل	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]		رؤيا	[illegible]		الصمت	[illegible]	السود
[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]	
[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]			[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]	

والملاحظ أن مفردات/ علامات العمود الأول (الحقل الأول) تنتمي إلى المقطع الأول من القصيدة، وأن أكثرها أسماء. لأن هذا المقطع ـ كما أسلفنا القيل ـ مكرس لتصوير فروسية الفرسان وبسالتهم في الزمن الماضي، ثم إن هذه الفروسية الزائفة ثابتة وحبيسة الذاكرة لا تتعداها إلى الأزمنة التالية. كما أن أكثر علامات الحقل الثاني منتم إلى المقطعين الثاني والثالث اللذين يعلنان إيمان الذات بالثورة وبصانعيها. وتعد الأسماء ـ باعتبارها علامات عرفية رمزية ـ أكثر أشكال الكلمة حضوراً في هذا الحقل؛ لأنها ترتبط بالذات التي استقر اعتقادها على خيار الثورة بصفته أفضل سبيل لتحقيق التجاوز والانتقال من الرؤيا إلى الواقع. ويبدو أن الحقل الثالث أكثر الحقول غنىً من حيث كمية الكلمات التي يتضمنها، لأنه الحقل الأهم والأكثر دلالة في القصيدة؛ إذ يمكن النظر إلى ما سبق على أنه تمهيد وتوطئة لهذا الحقل الذي يلخص صورة الواقع العربي بعامة؛ هذا الواقع الذي يعج بالقتامة والمآسي في نظر شاعرنا. ويلحظ القارئ أن الأسماء هي السائدة في نطاق هذا الحقل، وأنها تصب في بوتقة الموت والحزن والهزيمة.

وهكذا، فالحقل الأول تحكمه علامة نووية بارزة هي "الفروسية"، على حين تشكل "الثورة" العلامة النووية التي تبسط جناحيها على مجموع مكونات الحقل الثاني، أما الحقل الثالث فيمكن تلخيصه في بورة "الهزيمة". ولا شك في أن ثمة علاقة بين هذه البؤر أو النوايا. ذلك بأن سياق القصيدة يضعنا أمام فروسية منذ مطلعه، ولكنها فروسية براقة خادعة سرعان ما يعقبها ما يزيلها. لذا كان منتظراً أن تثور الذات الشاعرة ـ المعروفة بحساسيتها وصراحتها ـ على هذا القبلي الزائف، لتضعنا وجهاً لوجه أمام واقع متخلف حالك تعبق نكهة الهزيمة من شتى جوانبه.

ويمكن أن نعيد توزيع الحقول السابقة وفق البيان التالي:

الحقل الأول	الحقل الثاني	الحقل الثالث
الفروسية الزائفة	الثورة	الهزيمة
	الرؤيا والحلم	انقشاع الرؤيا

وهناك مؤشرات عدة داخل الحقلين الأولين أو المقاطع الثلاثة الأولى تؤكد أن الأمر يتعلق بحلم أو برؤيا، من مثل ورود لفظ "الحلم" و"الأحلام" فيها. ومما يزيد من توكيد ذلك قول الشاعر في فاتحة المقطع الرابع (كَذَبتِ يا رُؤْيَا)؛ فهذه العلامة العرفية القرينية الإخبارية دليل واضح على أن ما قبلها كان مجرد رؤيا أو "أحلام يقظة" بعيدة عن الواقع. وقد شكلت العلامة نفسها محطة بارزة ومنعطفاً واضحاً في صيرورة القصيدة ودلالتها العامة. فهي بمثابة تنبيه للتفرقة بين الحلم والواقع، ودعوة للنزول من البرج العاجي لملامسة الواقع الحقيقي بمرارته وهزائمه المتوالية. وعليه يمكننا القول إن القصيدة رمتها تحكمها ثنائية (الرؤيا ≠ انقشاع الرؤيا).

إن الثنائيات "جزء لا يتجزأ من حديث البنيات الدالة في النص الشعري وفي أي نص كيفما كان جنسه، وهي تمثل في أبعد وظائفها خاصية التقابل التي تنبني عليها النصوص، كما تفضح مختلف أشكال التفاعل الموجودة في النص"(37). والذي يقرأ نص المجاطي ـ بتأن ـ يمكن أن يستشف منه عدداً من الثنائيات الضدية التي تؤول في نهاية المطاف إلى الثنائية الأم المذكورة قبل قليل. وهي تعكس ـ في مجملها ـ جو التقابل والاصطراع الذي يخيم على كون القصيدة. ولتوضيح هذه الثنائية وتبيان

العلاقة بين طرفيها بصورة أجلى، نقترح تمثيلها في ما يسمى، في حقل السميائيات، "المربع السيميائي" (Le carré sémiotique).

يقول محمد مفتاح: "على أنه لتحقيق النوايا وترجمتها إلى عمل وفعل وتفاعل يحتاج إلى أرض تكون ميداناً تتموقع فيه الأطراف المتواجهة والمتجاذبة، ذلك الميدان هو المربع السيميائي"(38). وقد أفاض الفرنسي غريماص (A.J. Greimas) في الحديث عن هذا المربع وأسه وعلاقاته التي تنحصر في ثلاث، هي: التضادية (التضاد وشبه التضاد) والتناقض والتضمن، وتحكم هذه العلاقات قيم موقعية وتعارضات كيفية وحرمانية (عدمية)؛ بحيث تعتري التعارضات الكيفية علاقة التضادية، على حين تصيب التعارضات الحرمانية علاقة التناقض. والبيان أسفله يبرز ثنائية (الرؤيا ≠ انقشاع الرؤيا) وعلاقاتها:

الرؤيا — التضاد — انقشاع الرؤيا

التناقض

التداخل في الإثبات — التداخل في النفي

التناقض

عدم انقشاع الرؤيا — ما تحت التضاد — عدم الرؤيا

وانطلاقاً من هذه الثنائية الأم، يمكننا أن نضع مجموعة من الثنائيات بناءً على ما يوحي به نص القصيدة، كالآتي:

المجموعة (أ)	المجموعة (ب)
الرؤيا	انقشاع الرؤيا (الواقع)
الفروسية	الرجفة
الحياة	الموت
الانتصار	الانكسار
الأفراح	الأتراح
اليقين	اللايقين
الانطلاق	العودة
الماضي	الحاضر
الرفعة	الهزيمة

وتدل هذه الثنائيات على توجه النص ومرماه؛ بحيث تعكس جو الصراع والتقابل والتناقض الذي يحكم القصيدة. ويمكن أن نقول إن "قانون التحول" هو الذي يضبط صيرورتها وديناميتها. فإذا كانت علامات المجموعة (أ) تندرج ضمن خانة الفروسية والمجد والرفعة، فإن علامات المجموعة (ب) تمت بصلة قوية إلى خانة الهزيمة والذل والحطة. وبعودتنا إلى القصيدة، نلمس أن بداية المقطع الرابع هي نقطة التحول، بحيث سيتحول مسار القصيدة بمجرد اصطدام الشاعر بقساوة الواقع وحلكته، ويمكن ـ بناءً على هذا ـ أن نحول البيان السابق إلى بيان آخر كالتالي:

المجموعة (أ) ← تحول ← المجموعة (ب)

وبهذا، تغدو العلاقة بين المجموعتين شبيهة بعلاقة المقدمة بالنتيجة كما في عرف المناطقة. ولا يخامرنا أدنى شك في أن الشاعر كان يقصد قصداً إلى إبراز المجموعة (ب)، أما المجموعة (أ) فقد كانت مجرد مطية وتوطئة للوصول إلى مرمى يراه الشاعر. ومن الثابت أن ثمة عوامل ذاتية وأخرى موضوعية تقف وراء هذا التحول الذي تم وفق خط تنازلي.

ومما يلفت النظر في نصوص المجاطي الشعرية بصفة عامة الحضور المكثف لمعجم الطبيعة، وذلك لاعتبارات معينة. والنص الذي بين أيدينا واحد من هذه النصوص التي توظف عناصر الطبيعة توظيفاً يكاد يطغى على مكوناته الأخرى. وتنقسم هذه العناصر إلى شقين: أحدهما يتعلق بالطبيعة الصامتة، والآخر بالطبيعة الصائتة/ الحية. والجدول أسفله يوضح ذلك:

معجم الطبيعة	
الطبيعة الصامتة	الطبيعة الحية
الليل ـ جبل ـ قمة ـ المرتقى ـ الموج ـ أقبية ـ الجبال ـ الحصى ـ الأصوات ـ الفجر ـ الزيتون ـ القمم ـ السماء ـ نبع ـ نهر ـ ماء ـ الريح ـ الضوء ـ ليل المدينة ـ الصفصاف ـ الشمس ـ دارنا ـ غابات ـ النجم ـ الرمل ـ ينابيع ـ طريق ـ المقبرة ـ الدروب ـ الضباب ـ الأدغال ـ التنور ـ حماة ـ الطين ـ البحار ـ المرساة ـ موتاك ـ الثلج	كاسرات الطير ـ كاسر ـ قلبي ـ جبهتي ـ الدم ـ الفجر ـ اليتامى ـ الخيل ـ حرباء ـ قبرة ـ عيني ـ الدود ـ جسد ـ ألسنتهم ـ ذنب الضب ـ البطون ـ الصقر.

يتضح من الجدول أن علامات/ كلمات العمود الأول أكثر عدداً من علامات العمود الثاني. وقد تعمد الشاعر أن يستثمرها بكثرة لما تحمله من دلالات الجمود والسكون والسقوط، وذلك انسجاماً مع ذاته وواقعه. ثم إن أكثر هذه العلامات قد نحا به الشاعر منحى الرمز كما سنرى لاحقاً.

وهناك معجم آخر لا يقل أهمية عما سبق؛ وهو معجم الحزن الذي يرد بكثرة في قصائد ديوان المجاطي. والجدول الآتي يبين ذلك:

	معجم الحزن	
أفعال	أسماء	صفات
تشرد ـ فجرت ـ يطفئ ـ تعذب	رصيها ـ حزن ـ دموعهم ـ الليل ـ الغصص ـ تفجيري ـ جراحهم ـ الأسى ـ سطوة ـ الليل ـ أحزان	الدفينة ـ الحزينة

لقد عمد الشاعر إلى استغلال معجم الحزن لبيان حال الواقع المتأزم الذي يبعث كل ما فيه على الإحساس بالتغرب والتألم.. وتجدر الإشارة إلى أن نغمة الحزن قد استشرت في الشعر العربي المعاصر حتى صارت ظاهرة لافتة للنظر، بل يمكن القول إن الحزن قد صار محوراً رئيساً في جل ما يكتبه الشعراء المعاصرون من قصيد. وربما كان صلاح عبد الصبور (1931 ـ 1981) أكثر شعرائنا المعاصرين تناولاً لثيمة الحزن. ويذهب فريق من الدارسين إلى أن ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر ليست إلا نوعاً من التأثر بأحزان الشاعر الأوروبي الحديث الذي عاين طغيان المادة على الروح في واقعه؛ بمعنى أنها ظاهرة تفتقر إلى الأصالة والارتباط بالواقع العربي المعيش. ولا يمكننا في هذا المضمار أن ننكر التأثير المباشر أو غير المباشر لشعر ت.س. إليوت (1888 ـ 1965م) الذي يتسنم قمة الموجة الناعية على الحضارة الغربية المعاصرة إقفار الروح فيها، وبخاصة في قصيدته الشهيرة "الأرض الخراب". ويبدو أن الحزن الذي يسود قصيدة المجاطي نتاج مباشر لطبيعة الواقع العربي الراهن، وليس من ثمار التأثر بالشعر الإنجليزي أو غيره، لا سيما إذا علمنا مدى ارتباط الشاعر بأمته والتزامه بقضاياها واكتوائه بلظى نكباتها ونكساتها.

ومما يثير الانتباه في بنية لغة أشعار المجاطي أن الشاعر يستعمل بكثرة كلمة "صمت" أو ما في معناها. ففي القصيدة ـ قيد التحليل ـ تكررت هذه الكلمة مرتين، علاوة على عبارات وألفاظ أخرى تفيد معنى الصمت. وتكررت الكلمة نفسها ست عشرة مرة في ديوان "الفروسية" المكون من ثمانية عشر نصاً شعرياً. قال ش. بودلير (Baudelaire) "يقول أحد النقاد إننا لكي نكشف عن روح شاعر ما، أو على الأقل على شواغله العظمى علينا أن نبحث في أعماله عن أكثر الكلمات دوراناً فيها. فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحة"(39). فكلمة "صمت" التي تدور في أشعار المجاطي ـ إذاً ـ علامة بارزة، وقرينة واضحة تكشف طبيعة الشاعر ومزاجه. إذ يذكر المقربون إلى المجاطي وأصدقاؤه وتلاميذه أنه كان كثير السكوت والصمت في حياته، ميالاً إلى العزلة، بل إنه "كان انطوائياً بشكل رهيب"(40). ومن مظاهر هذا الصمت

أنه، بالرغم من امتلاكه ناصية الشعر واقتداره عليه ثقافة ولغة ودربة وممارسة، كان قليل الإنتاج في الميدان الشعري. فالرجل عاش في دنيا الشعر المغربي حوالي أربعين سنة، بيد أن القصائد التي صدرت عنه طوال هذه المدة من القلة بمكان مقارنة مع حياته الشعرية هذه. ولعل السبب في ذلك ـ كما يقول محمد خليل ـ راجع إلى "أن شاعرنا كان معروفاً بحرصه الشديد على سلوك نمط خاص في حياته، كان من أبرز مميزاته: انطوائيته، وندرة حضوره في المناسبات أو المنتديات العامة، التي تحفز الشعراء على الكتابة الشعرية"(41). وبهذا السلوك، كان يشبه المجاطي بجهابذة الشعراء الذين كانوا رغم فحولتهم مقلين في نظم القريض. يقول مبارك ربيع عن المجاطي إنه "في فحولة شعره، وندرة قريضه، كان يشبه من حيث يدري أو لا يدري، بالفحول المقلين من عصور الشعر الملحمية الزاهرة... متباعداً بنفسه، متنائياً بشعره عن منطقة التزاحم والتنافس والتناسل في الإنتاج"(42). وفي المساق نفسه، يشبه محمد لقاح المجاطي بالشاعر "رامبو" الذي نعت بـ "ظاهرة الشعر الفرنسي" بعد مماته؛ ورامبو هذا لا يتجاوز نتاجه الشعري والنثري معاً محتوى عدد واحد من كتب الجيب، لكن تأثيره تجاوز حدود الزمان والمكان. ولعل الصمت موقف تخذه المجاطي بعد أن تبين له زيف الواقع وفساده وحربائيته؛ بعد أن كان يعلق عليه آمالاً عراضاً. يقول أحمد البيوري عن المجاطي: "عاش أخونا المرحوم من أجل قيم ومثل، فاصطدم بواقع حربائي، يلبس أقنعة القيم، ويستن، في نفس الآن، خططاً لتدميرها. فتولد لديه شعور جريح بخيبة الأمل أمام موجات الانحراف والتحريف والسقوط"(43).

إن في معجم النص علامة لغوية نووية لها أثر عميق في حركية النص وصيرورته ودلالته؛ ويتعلق الأمر بكلمة "رؤيا" التي وردت في السطر التاسع والخمسين الذي شكل منعرجاً في مسار النص كله. والذي يتصفح قصائد المجاطي الأخرى يجد أن هذه العلامة تحضر في نصوص كثيرة، وهي تضفي على النص طابعاً صوفياً، وللرؤيا عند أهل التصوف مكانة جليلة، كيف لا وهم يقيمون أمرهم كله على الحقيقة والذوق والكشف. وهي عندهم "نوع من أنواع الكرامات"(44). ولكنها عند المجاطي "رؤيا كارثية تصدر عن وعي يعرف أنه مهزوم، ولكن يظل يبحث عن مجالات للصراع، لأنه وعي جمعي يمثل الأمة ويتمثلها... وهي رؤيا تصدر عن معرفة محسوسة بالواقع العربي ومدى تهافته، لكنها حين تضخمها الوقائع، تعلق الحكم وتفر إلى عالم الجواز: كل شيء جائز وكل شيء ممكن بعد الهزيمة"(45). ويستعمل الشاعر كلمة قريبة الشبه من كلمة "رؤيا" وهي كلمة "حلم". وتذهب عدة آثار إلى أن ثمة فارقاً جوهرياً مائزاً بين العلامتين/ الكلمتين، والتحليل السيمي (أو المعني بتعبير الناقد الجزائري الكبير عبد الملك مرتاض في جملة من دراساته) التي يوضح ذلك:

الرؤيا	←	(+ في المنام)
		(+ مجرد)
		(+ من الله)
الحلم	←	(+ في المنام)
		(+ مجرد)
		(- من الله) أو (+ من الشيطان)

ويشكل اللون ـ في الحقل السيميائي ـ علامة ذات دلالة. وفي قصيدة المجاطي يحضر اللون الأسود في ثلاثة مواضع؛ مرة بلفظ "أسود"، ومرة بلفظ "سود"، ومرة بلفظ "الجون" الذي يدل على الأبيض والأسود معاً، فهو ـ إذاً ـ من الأضداد. وهذا اللون يوحي غالباً بالحزن والموت والسقوط. وورد كذلك في القصيدة اللون الأبيض مرة واحدة، وذلك في سياق القتامة والتشظي والهزيمة؛ مما يعني أن الشاعر لا يقصد بهذا اللون دلالته الحقيقية، وإنما يريد به نقيضها.

بعد هذا الحديث المستفيض عن طبيعة المعجم في قصيدة "عودة المرجفين"، نتساءل عن لغة هذا المعجم ومميزاته وروافده. لأن للمجاطي - إن صح التعبير - لغته الخاصة التي يمتاز بها من غيره.

ينسحب على قصيدة المجاطي هذه ما قاله عبد الكريم الطبال في تقديمه لديوان محمد بشكار "ملائكة في مصحات الجحيم": "القصيدة دائماً... محبوكة ومصقولة، ثم مشحونة وكثيفة"(46). إن لغة قصيدة المجاطي مصقولة ومتينة وجزلة، تعكس مدى تمكن صاحبها من أدوات القريض ومدى اقتداره على التحكم في لغته. ومن سمات هذه اللغة كذلك عمقها وتأثيرها القوي في القارئ، بحيث يقول بلحاج آية وارهام: "تخفي شعرية المجاطي عمقاً لغوياً غير مكتوب وغير منطوق، يحجبه ظاهر مراوغ. فنصوصه تعد بامتياز لغة داخل لغة أو لغة خارج لغة، فهي شعرية لا تأسر فقط بجزالة اللفظ، وبالتفنن في الإيقاعات والقوافي، وبالامتداد في الشعريات الإنسانية بوعي صاح وخرق عاقل، بل كذلك بهذه الطاقة التي تولدها في القارئ فينعدم معها إلى حد تكون الصورة فيه متشكلة في ذهنه بكل بهائها وفرادتها"(47).

إن اللغة الشعرية في نص المجاطي تسمو عن التقريرية والمباشرة وأحادية الدلالة لتوسس كوناً شعرياً ينحو منحى الرمز والإيحاء والتكثيف، بحيث تنفتح التعابير على معان عدة. وهكذا، "تستحيل اللغة والصور مجالاً للتأويل والتأمل، ومساحة تتسع باستمرار لمنح التجربة الشعرية بعدها السيميائي ووظيفتها التاريخية، وهي بذلك تسهم في رسم جمالية النص وألقه الإبداعي"(48).

وتتسم لغة النص أيضاً بطابع الإيجاز والابتعاد عن الحشو وفضول الكلام، إذ يظهر أن الشاعر "ضنين بالألفاظ، يعمل فيها بالصقل حتى تبوح الكلمة بكل احتمالاتها الكامنة"(49).

ويبدو أن للنص القرآني تأثيراً قوياً في لغة قصائد المجاطي؛ ومنها هذه القصيدة التي ندرسها. يقول حسن الأمراني في معرض حديثه عن ميزات لغة المجاطي وينابيعها: "إن مما يميز لغة المجاطي، في شعره ونثره، وضوحها وصفاءها ودقتها وصناعتها وحسن بيانها. ذلك أمر لا يماري فيه أحد، ولا يحتاج إلى دليل... ويمكن للدارس أن يسعى إلى التماس سر كل ذلك في الينابيع التي عملت على تكوين الشاعر وصقل شخصيته البيانية، فيعدد ما شاء أن يعدد من الاطلاع على التراث العربي، أدبه وفكره، وشعره ونثره، وقديمه ومحدثه. ولكنه لا يستطيع أن ينكر - إن سلم ذوقه وصفا طبعه ودق حسه - أن أشد الينابيع البيانية أثراً كان القرآن الكريم"(50).

وبصفة عامة، فلغة المجاطي في قصيدته مصقولة، وعميقة، ومنفتحة على تعددية التأويل، ومكثفة، وموحية، ومنتقاة، وموجزة، وبكر لم يطلمثها التداول... الخ.

5 - المستوى التركيبي:

لا شك في أن تراكيب القصيدة الجديدة تختلف عن تراكيب القصيدة الكلاسيكية. يقول أحد الدارسين: "إن الشاعر الحديث إنما يرمي إلى هدم العبارة الكلاسيكية التي تعتبر كاملة جداً وكما تسمى "جملة تامة"، ولهذا فإن الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالباً إلى الانفجار في مقاطع معزولة"(51). والتراكيب باعتبارها علامات معقدة نوعان: تراكيب نحوية، وتراكيب بلاغية.

أ ـ التركيب النحوي:

يتضمن نص المجاطي "عودة المرجفين" تراكيب نحوية مختلفة، وأزمنة متنوعة، وعدداً من الروابط والضمائر التي تشكل علامات قرينية تستهدف ـ في المحل الأول ـ تحقيق الانسجام والاتساق بين مكونات النص ومقاطعه.

تتألف القصيدة من نوعين رئيسين من الجمل: جمل اسمية وجمل فعلية. وقد وردت فيها حوالي 20 جملة اسمية، و47 جملة فعلية. أما على مستوى الكلمات المفردة؛ فنجد في القصيدة أزيد من 140 اسم، 78 فعلاً، و8 ظروف، و14 صفة. وما يهمنا في هذا المضمار هو التراكيب لا المفردات. وتعزى سيطرة الجمل الفعلية على تراكيب القصيدة إلى وجود جو من الحركية والصيرورة يخيم على سمائها. ذلك بأن النص يعكس تحولاً واضحاً من وضع القوة والفروسية إلى وضع الهزيمة والرجفة. لذلك كان من المنطقي جداً أن تسوده الجمل الفعلية الدالة على الحركة والنشاط والتغير. ومن الملاحظ أن هذه الجمل تنتشر في مختلف مقاطع النص.

وفي القصيدة خمس جمل شرطية، ورد أربع منها في المقطع، وهي نوعان: شرط مرتب (كانوا إذا ماتوا تشع مواقد الزيتون في القمم الحصنية)، وشرط معكوس (لا جبل يحول إذا مشوا). والجمل الشرطية تبرز أن ثمة تعلقاً أو ارتباطاً بين مكونيها الأساسين (فعل الشرط وجوابه). ويمكننا أن نؤول هذا المعنى في إطار الدلالة العامة للقصيدة التي تنبني على أمرين متسلسلين أو مرتبطين عن طريق قناة التحول.

وتهيمن على النص الجمل المثبتة؛ مثل قول الشاعر: "أنا بالثورة عانقت السماء". وهي جملة تامة إيقاعياً ومعنوياً، تشكل "بورة" المقطع الثاني. وقوامها مركبان مترابطان؛ أولهما اسمي (أنا بالثورة)، وثانيهما فعلي (عانقت السماء). ولا يستقيم معناها إلا بالربط بين المركبين. وهي جملة إثبات لا نفي، إذ لم يعترها أي عامل من عوامل النفي. وتعكس الجملة حرص الشاعر على إثبات فعالية الثورة وجدارتها.

وإذا قمنا بمسح إحصائي لقصائد ديوان المجاطي كلها نجد أن الخاصة المهيمنة فيها هي استعمال الفعل المضارع في تخصيب المنجز الشعري؛ أي استعمال الأفعال في سياق الحال والاستقبال بصورة مكثفة. وحتى حين يستعمل الشاعر الأفعال الماضية، فهي تكون ـ في الغالب الأعم ـ مؤطرة سياقياً وبنائياً بالفعل المضارع. يقول حسن لشكر: "إن بنية الزمن النحوي في "الفروسية" مقيدة بالراهن ومنفتحة على عالم درامي موازٍ لزمن التلفظ بالخطاب"(52).

لقد استخدم المجاطي في قصيدته "عودة المرجفين" الفعل المضارع اثنتين وعشرين مرة، والفعل الماضي ثلاثاً وأربعين مرة، والأمر مرتين فقط. وإذا جمعنا الأمر إلى المضارع، فإننا نحصل على أربعة وعشرين فعلاً؛ وهو عدد يشكل نصف عدد أفعال الماضي. ولكن الملاحظ أن جل أفعال الماضي تستعمل في سياق الحاضر. فإذا أخذنا مثلاً السطر الرابع والسبعين من القصيدة (تدري أيهم عاد) ألفينا فيه فعلين؛ أحدهما ماضٍ، والآخر مصرف في الزمن الحاضر، ولكن السياق يجعل هذا الفعل الماضي دالاً على الحاضر. وهذا ينطبق على أكثر أفعال الماضي في القصيدة. وهو أمر يزكي ما قلناه مسبقاً حين ذكرنا أن الزمن المضارع هو الطاغي على أفعال قصائد المجاطي، وأن الفعل الماضي يرد ـ غالباً ـ في سياق الحاضر. ذلك لأن الشاعر قد كرس شعره للتعبير عن راهن الأمة العربية ونقل آلامها وآمالها بكل صدق. على أن في القصيدة بعض أفعال الماضي تدل على زمن منصرم ولم تستعمل في سياق الحاضر والاستقبال (مثل: الأسطر 2

و 6 و 27) ذلك بأن "زمن الشعر زمن عمودي"(53)، أي إن الدال الشعري يتجه اتجاهاً عمودياً خلافاً للدال اللغوي الذي يتجه اتجاهاً أفقياً/ سطرياً. ومن هنا، نفهم سبب اعتماد المجاطي خليطاً من الأزمنة في نص واحد؛ بعضها ينصرف إلى الماضي، وأغلبها مرتبط بالحاضر والمستقبل. ثم إن معنى النص العام يفرض هذا الخلط، إذ إنه يتحدث عن زمنين: زمن الرحيل/ الماضي، وزمن العودة من الرحيل/ الحاضر.

استعمل المجاطي في قصيدته ـ قيد الدراسة ـ ضمير المتكلم المنفصل (أنا) والمتصل (ياء المتكلم) أربع عشرة مرة، وذلك خلال حديثه عن ذاته الثائرة والمكلومة التي تقطر ألماً وحزناً على ما آل إليه واقعها. على حين استعمل ضمير الغائب المتصل حوالي ثلاثين مرة للدلالة على واقع الفرسان في الماضي والحاضر معاً، ولتأكيد وضع الغياب والسقوط في الزمن الراهن خاصة. أما ضمير الخطاب فقد ورد ست مرات في القصيدة. وهكذا يتبدى لنا أن المجاطي كثير الحديث عن الواقع وما هو موضوعي. وفي هذا الاتجاه، يقول محيي الدين صبحي: "المجاطي شاعر موضوعي بالفطرة، إلى حد يصعب معه أن نلمح حضور ذات فردية. فهناك دائماً قصيدة عن وضع خارجي"(54). وفي قصيدة المجاطي ضمائر تفتقر إلى مرجع محدد تدل عليه، والقرينة النصية التالية نموذج يفيد ذلك (55).

(6) كانُوا هُنالِكَ

(7) تَشْرُدُ الأحْلامُ في خُطُواتِهِمْ

فالضمير ـ ها هنا ـ ليس له مرجع سابق يعود إليه. إذ لا يستطيع القارئ تحديد على من يعود هذا الضمير بدقة، وعليه ينفتح الأمر على التأويل المتعدد. وبقراءتنا للنص كله، يتضح أن هذا الضمير يدل على الفرسان الذين تركوا بصمات واضحة في الماضي. ولا شك في أن استعمال الضمير دون الاسم الظاهر في النص له دلالة يمكن أن يقف عليها القارئ من خلال فهم السياق.

لقد اعتمد المجاطي، في نسج خيوط قصيدته وصنع انسجامها واتساق عناصرها، مجموعة من الروابط؛ بعضها لغوي، والآخر معنوي. فمن الروابط اللغوية /اللفظية المستعملة أدوات الشرط، والواو العاطفة (12 مرة)، والكاف التشبيهية (3 مرات)، و"حتى" الغائية (مرتان). وهذا النمط من الروابط يسميه مفتاح "التنضيد"، ويعرفه بأنه "الجمل التي نجد فيها أدوات العطف ومختلف الروابط الأخرى التي تعلق جملة بجملة"(56). إن أكثر الروابط في نص المجاطي معنوي/ غير لفظي، وهذا المقتطع مثال لذلك (57):

(12) كانتْ عَنَاقِيدُ اللّهيبِ

(13) إذا ارْتَمَتْ فوق الجبالِ

(14) ألُمُّها في الحَيِّ

(15) أمْسَحُ جَبْهَتِي مِنْها

(16) أحِسُّ تَمَرُّدَ الأمْواتِ فيها

(17) نَكْهَةَ البَعْثِ

(18) الْتِئَامَ الجُرْحِ

(19) في الغُصَصِ الدَّفِينَةْ

فإذا كان الرابط بين السطر (12) والسطر (13) لفظياً (الضمير في "ارتمت" العائد على عناقيد اللهيب)، والرابط بين السطر (13) والسطر (14) لفظياً كذلك (إذا الشرطية الرابطة بين جملة الشرط وجوابها). فإن الرابط بين الأسطر (14) و(15) و(17) و(18) و(19) معنوي غير ظاهر. وهذا النوع من الروابط يسميه مفتاح "التنسيق" ويحدده بكونه "العلاقات المعنوية

والمنطقية بين الجمل حيث لا تكون هناك روابط ظاهرة بينها" (58). ومن البين أن الشعر المعاصر يوظف الروابط المعنوية بكثرة... وقد يقول قائل إن شعر المجاطي المستشهد به أعلاه ـ مثلاً ـ غير ملتحم الأسطر، مفكك البناء. والحق أن ثمة روابط منطقية ومعنوية خفية بين تلك الأسطر، وأن ثمة انسجاماً جيداً بينها. وفي هذا الصدد، نردد مع مفتاح ما قاله في حق القصيدة المعاصرة: "إن كل نص منسجم مهما تراءت فوضويته وعبثيته وعدم التحام أجزائه"(59). وقد استخدم المجاطي في قصيدته روابط لفظية وأخرى معنوية من أجل تحقيق الاتساق والانسجام والتلاحم بين أسطر قصيدته وأجزائها.

ب ـ التركيب البلاغي:

يقول محمد مفتاح محدداً التركيب البلاغي: "نقصد به ما توفر فيه عنصران اثنان: المحاكاة والتخييل"(60). وقد تحدث النقاد العرب القدامى عن هذين العنصرين بإسهاب. يقول القرطاجني إن الشعر العربي محاكاة. وقسم هذه المحاكاة إلى ثلاثة أنواع؛ فهي إما محاكاة تحسين، أو تقبيح، أو مطابقة. وبعبارة أجلى، فهي إما ترغيب، أو ترهيب، أو عظة. وتطرق السجلماسي (ق 7 هـ) في "منزعه" إلى الحديث عن عشرة أجناس تهم الصناعة الشعرية؛ ومنها جنس التخييل الذي أدخل تحته أربعة أنواع، هي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة، ونوع المجاز. وحتى يكون تحليلنا لبلاغة نص المجاطي واضحاً ومنظماً، ارتأينا أن نتبع الاستراتيجية التالية:

• الصورة الشعرية:

يرى كثير من البلاغيين ونقدة الأدب المعاصرين أن إعطاء تعريف موحد ونهائي لمفهوم الصورة أمر صعب جداً؛ لأن هذا المفهوم "ينطوي في مجال الشعرية الحديثة على عدة رؤى فنية مختلفة تأثرت بتيارات أدبية متباينة، ودراسات أسلوبية متنوعة"(61). وهكذا تضيق ـ أحياناً ـ دائرة الصورة لتشمل الأشكال المجازية المشحونة بالعاطفة والخيال فقط، وتتسع ـ أحياناً أخرى ـ لتشمل "كل تشكيل لغوي يستقيه خيال فنان لمعطيات الحواس والنفس والعقل"(62).

إن ترجح مفهوم الصورة بين الدائرتين يجعل منها مفهوماً معقداً وغامضاً. ورغم ذلك، فإن الشعرية الحديثة والمعاصرة تميل إلى قصر هذا المفهوم على الاستعارة والتشبيه. وفي هذا الإطار، يقول بيير كاميناد (Pierre Caminade) في كتابه "Image et métaphore" "لقد طور بروتون ووسع مفهوم الصورة لكي يشمل الاستعارة والتشبيه وكل الأنماط المعتمدة للكشف عن المشابهات".

ويمكننا أن نعرف الصورة الشعرية بأنها تشكيل لغوي فني يكونه خيال الشاعر انطلاقاً من معطيات، أبرزها العالم الفيزيقي المحيط بنا. وللصورة مستويان أو بعدان نتوقف عليهما في تأثيرها ونجاحها، بعد معنوي، وبعد نفسي. يقول المرحوم عبد الله راجع: "نجاح الصورة الشعرية في أدائها مهمتها على الوجه الأكمل إنما يعود إلى الانسجام والتآلف الذي يحصل بين هذين المستويين، كما أن إخفاقها يعود لا محالة إلى التغاير والتنافر المحتمل أن يحصل بينهما"(63).

تحضر في قصيدة المجاطي جملة من الصور الشعرية التي تشكل علامات بارزة على طبيعة الواقع المعيش. من ذلك قوله عن المرجفين: (64)

(66) صاروا كالضباب الجون
(67) قيلَ أبْيَضٌ كالقُطْن
(68) قيلَ أسْوَدٌ كالمَوْتِ

الملاحظ أن السطر (66) ورد بشيء من التعمي أو الإجمال الذي جاء السطران المواليان لتفصيله. وهذه الصورة مبنية على التأليف بين متناقضين، والتوليف بين ثنائيتين ضديتين (أبيض/ أسود ـ القطن/ الموت). وتوحي هذه الصورة بـ "المفارقة" التي اعتمدها الشاعر بوصفها أداة تعبيرية لخلق مسافة التوتر في عملية الإبداع الشعري. وتتكون الصورة نفسها من ثلاثة تشبيهات مرسلة دالة ـ في كليتها ـ على عمق المأساة والهزيمة والضياع.

وفي القصيدة كثير من الاستعارات؛ من ذلك قول المجاطي في السطر الثاني: "لا جبل يصول إذا مشوا"؛ بحيث شبه الشاعر الجبل بإنسان، ثم حذف المشبه به (الإنسان) ورمز إليه بشيء من لوازمه (يصول) على سبيل الاستعارة المكنية. وفي الأسطر (7) و(46) و(58) مثلا استعارات أخرى.

إن الصورة في قصيدة المجاطي تمتاز بكونها تستوي على مساحة واسعة؛ بحيث يمكن أن نعد هذه القصيدة برمتها صورة شعرية موحدة تصور واقعاً معيناً، وداخلها صور شعرية فرعية ترتبط بالصورة الأم. وهذا الامتداد يعد من ميزات القصيدة المعاصرة؛ إذ لم تعد الصورة رهينة بيت شعري بعينه، وإنما هذه الصورة في الشعر الجديد تستوي على مجموعة من الأسطر قد تقصر وقد تطول لتستغرق القصيدة بأكملها.

لقد وظف المجاطي الصور، في قصيدته "عودة المرجفين"، لغرضين اثنين، أحدهما فني، والآخر تعبيري دلالي. إذ أضفت هذه الصورة على النص جمالا ورونقاً واضحين من وجهة، وأسهمت في تجسيد الواقع وتصويره ونقله إلى القارئ من وجهة ثانية. ثم إن هذه الصور أو المركبات التخييلية التي أحكم الشاعر صوغها وسوقها تدل دلالة قوية على موهبة صاحبها، ومؤهلاته الإبداعية، وقدرته على التشكيل البديع والجميل للصور الشعرية المؤثرة.

- **الرمز:**

يعرف الباحث الفرنسي جيرار دولودال الرمز (Symbole) بأنه "علامة فرعية ثالثة لبعد الموضوع، تحيل على الموضوع الذي تشير إليه بفضل قانون، أو بفضل أفكار عامة مجتمعة كما يحدث في العادة"(65). ويقصد الباحث الرمز كما في سيميوطيقا بيرس. ويعرف أحد الباحثين المغاربة الرمز اللغوي بأنه "الدلالة الثانية التي تتخذها الدوال اللغوية بعد تجريدها من أرديتها الأولى وتلبيسها أردية جديدة. ويتميز الرمز اللغوي بنزوعه الدائم إلى الظهور وقدرته البالغة على التأثير في السياق "(66). وعن علاقة الرمز بالصورة، يقول عز الدين إسماعيل (1929 ـ 2007م): "ليس الرمز إلا وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة"(67).

استثمر المجاطي، في قصيدته المدروسة، الرمز اللغوي بشكل متميز لتشييد ضروب من التلميح والإيحاء وتكثيف المعاني السياقية. وهكذا فقد أضفى على عناصر الطبيعة (مثل: الريح ـ النهر ـ الموج ـ الماء ـ الليل ـ المدينة)... قيماً رمزية دالة. إن هذه العناصر الطبيعية استحالت إلى مؤشرات وعلامات مجازية تحمل إبدالات رمزية، مما أدى إلى غنى المعنى وتعدده. ولعل من أكثر هذه الرموز دوراناً في أشعار المجاطي "الريح"، الذي ورد في القصيدة المحللة مرتين. يقول سعد الدين كليب عن رمزية الريح في الشعر العربي الحديث: "فيما يخص رمز الريح في شعرنا الحديث، يمكن القول إن هذا الرمز قد شاع بشكل لافت للنظر في ذلك الشعر، حيث لا يكاد الدارس يجد شاعراً حديثاً واحداً لم يكن له موقف جمالي من الريح بوصفها رمزاً،

وبوصفها حقيقة أيضاً. ولا غرو في ذلك، إذ إن الريح من النماذج البدائية التي تشكل قوام اللاشعور الجمعي للجماعة البشرية. وذلك بوصفها رمزاً للدمار والخراب"(68).

إن الريح في شعر المجاطي تتضمن ـ غالباً ـ دلالات الدمار والثورة على الجمود والقبلي. وقد استثمر الشاعر هذا الرمز مرة في المقطع الثاني من قصيدته في سياق الحديث عن الثورة والتغيير، ومرة ثانية في المقطع الأخير في سياق تصوير واقع الهلاك والسقوط والهزيمة. ومن هنا، تتبين لنا أهمية السياق في تحديد دلالة الرمز، لأن هذا الرمز لا يرتبط بمضمونه ارتباطاً جدلياً ميكانيكياً، وهذا ما يمنحه قيمة جمالية.

واستعار الشاعر كذلك من الطبيعة مفردة "نهر" وحملها بشحنات إشارية وترميزية. وفعل الشيء نفسه مع مفردتي "الليل" و"الموج". وتجدر الإشارة إلى أن النهر يرمز عند الصوفيين إلى رحلة السالك نحو الذات الإلهية، وللشاعر الإسلامي محمد إقبال رحمة الله عليه قصيدة بعنوان "النهر" تسير في هذا المتجه. ويبقى الريح أهم رموز هذه القصيدة وأشدها ارتباطاً بمعناها. وقد وفق المجاطي في استخدام هذا الرمز. ثم إنه استعمل كلمة "ريح"، ولم يستعمل كلمة (رياح)، لأنه كان مدركاً تمام الإدراك، الفرق الجوهري بين المفردتين. "فالريح" وردت في القرآن الكريم 19 مرة معظمها بمعنى الدمار والعقم، و"الرياح" وردت فيه 10 مرات كلها بمعنى الخير والخصب. وقد عرف عن النبي ﷺ أنه كان يتعوذ عند رؤية الريح ويرتجف. واستعمال المجاطي الريح دون الرياح دليل واضح على مدى تضلعه من العربية، وعلى مدى معرفته بأسرارها ودقائقها.

• طبيعة الأسلوب:

من الصعوبة بمكان تحديد الأسلوب (Style) وتقنينه، لأنه ـ كما يقول أحدهم ـ "أصعب ملكات الإنسان تحديداً"(69). وبالنظر إلى أهميته وخطورته، فقد احتفل بدراسته العديد من الدارسين في الغرب والشرق معاً. وظهر تخصص معرفي جديد في القرن العشرين اعتنى بدراسة الأساليب وكل ما يتعلق بها من أمور وقضايا، أطلق عليه اسم "علم الأسلوب"؛ هذا العلم الذي يعد، في نظر صلاح فضل، "الوريث الشرعي للبلاغة العربية العجوز"(70).

إن أساليب قصيدة المجاطي كلها خبرية، باستثناء ثلاثة شواهد وردت فيها للإنشاء؛ أحدها عبارة عن استفهام إنكاري (السطر 76)، والآخران أسلوبا أمر خرجا عن دلالتهما الحرفية/ الحقيقية لإفادة معانٍ بلاغية تُستشفّ من سياق الكلام وقرائن الأحوال (السطران 96 و97).

يرى ريفّاتير (M.Riffattere)، في كتابه "Essais de stylistique strurale"، أن السياق لا ينفصل عن الإجراء الأسلوبي. مؤدّى هذا أن للسياق أهمية كبرى في تحديد دلالة الأسلوب. وبناءً على هذا، وجب علينا أن نربط أسلوب المجاطي في قصيدته "عودة المرجفين" بسياقها ومعناها العام. وقد ركن الشاعر إلى الأسلوب الخبري واستعمله بكثرة في قصيدته، لأنه كان يتغيى إخبار القارئ عن واقع معين؛ هو واقع العودة والهزيمة والنكوص.

ويحضر في نص المجاطي الأسلوب القصصي، ولاسيما في المقطعين الأول والأخير، بحيث يبدو الشاعر وكأنه يُدْرِج قصة ضمن قصيدة؛ وعليه، يبدو أنه يكسّر الحواجز المقامة بين الأجناس الأدبية في الآداب القديمة. ومن العلامات أو المؤشرات على هذا الأسلوب فعل الكينونة الذي كرّره المجاطي في المقطع الأول خمس مرات. وقد تم توظيف أسلوب القصّ ـ ها هنا ـ لاعتبارات فنية ومعنوية يراها الشاعر. ويحسن بنا أن نشير إلى أن إقحام القصة في

الشعر ظاهرة بارزة في حركة الشعر المعاصر، وأن لهذه الظاهرة قيمة جمالية وأخرى دلالية. يقول إسماعيل علوي إسماعيلي في هذا الصدد: "إن من بين ما تلجأ إليه القصيدة المعاصرة في شكل من أشكالها هو إدْراج القصة في القصيدة بوصفها مساعداً فنياً ومعضِّداً للبعد المعنوي الذي يريد الشاعر التعبير عنه. وهذه الجُرأة على اقتحام مجال السَّرْديات أعطى للشعر نكْهة خاصة وزوَّده بطاقة كبيرة، رغم الأخطار التي تحفّ به في هذا الصدد"(71). ويستعمل المجاطي في نصه كذلك الأسلوب التقريري، وخاصة في المقطع الثاني الذي يطغى عليه صوت الأنا التي تقرّر إيمانها العميق واعتقادها الراسخ بفعّالية الثورة وجدارتها وقدرتها على تحقيق التجاوز والتخطّي نحو غدٍ أفضلَ.

- **بلاغة الغموض:**

إن الغموض ظاهرة بارزة في شعرنا المعاصر، وقد تضاربت أقوال الدارسين في شأن منابعها وأسبابها؛ فذهب بعضهم إلى أنها وليدة التأثر المباشر والقوي بشعراء الغرب وفي طليعتهم ت.س. إليوت، وذهب آخرون إلى أنها أصيلة في تراثنا الشعري وأنها نتاجٌ لظروف بعينها، وربط بعض الباحثين هذه الظاهرة بالإيديولوجيا؛ وفي مقدمتهم علي أحمد سعيد (أدونيس) الذي عَدَّها مسألة إيديولوجية لا نصيّة، إذ يقول: "إن مسألة الوضوح والغموض ليست متأتّية عن القصيدة الصعبة أو الأثر الفني الصعب، بقدر ما هي متأتية عن موقف إيديولوجي"(72).

لقد انقسم النقاد العرب حيال ظاهرة الغموض هذه إلى فريقين متعارضين؛ أحدهما يؤيّدها، وينافح عن حماها، ويسعى إلى الترويج لها، ويعدها ضرورية لتحقيق قصيد جيد. يقول عبد القادر القُطّ رحمه الله (1916 ـ 2003م): "إن قدراً من الغموض ضروري للشعر الجيد، على أن يكون غموضاً شفّافاً".

وقديماً، قال أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي: "أفْخر الشعر ما غَمُضَ، فلم يُعْطِك غرضه إلا بعد مُماطلة منه"(74). أما الفريق الثاني فإنه يعارض الشعر الغامض، ويقف في وجهه إنْ على مستوى النقد أو الإبداع، ويَأدِب ـ بالمقابل ـ إلى كتابة الشعر الواضح. ويُرْجع بعض الدارسين سبب رفض هؤلاء للغموض إلى حداثته وجِدَّته في الشعر العربي، إذ يقول أدونيس في هذا الاتجاه: "يحيل" الغموض"، إذن، إلى أشياء لم يعرفْها الأوائل، ومن هنا رفْضه. فأنْ يكشف الشاعر العربي اللاحق عمّا لم يكشف عنه أسلافه أمرٌ يؤدي إلى وضع أصول أخرى غيرِ الأصول الموروثة، أي يؤدي إلى "القضاء" على الشعر القديم"(75).

لا نقصد بالغموض في هذا الميدان غموضَ الألفاظ أو غرابتها، وإنما نقصد به غموض التراكيب والتّوْليفات اللغوية المكوِّنة انطلاقاً من المفْرَدات. والذي يقرأ قصيدة المجاطي "عودة المرجفين"، يلمس ـ من كثب ـ سيادة نفَس الغموض فيها من أوّلها إلى آخرها. إذ القصيدة لا تقدّم نفسها للمحلّل على طبَق من ذهب ليبتلعه بكل سهولة، وإنما عليه أن يتسلّح بزاد هجومي ودفاعي للاقتراب من مأدُبَتها. ونلمس هذا الغموض في سائر نصوص المجاطي الشعرية، وبدرجات متفاوتة.

وقد يُعْزى غموض قصيدة المجاطي إلى عوامل موضوعية، وأخرى ذاتية. بحيث قد يكون هذا الغموض اختياراً تقنياً اقتنع به الشاعر واحْتذاه في نظمْ قريضه حتى يرفع إبداعه عن مستوى الإسْفاف لَيَرْقى به إلى مصافّ الشعر الذي يسوده الغموض والاضطراب والتعقيد. ونحن

لا نستبعد استحضار المجاطي العاملين معاً غِبَّ نظْمه هذه القصيدة. ثم إن هذا الغموض قد أسْهم في نسْج خيوط بلاغة النص، وأضفى عليه لَبُوساً شعرياً متميِّزاً.

• **التناص:**

إن "التناص" مصطلح ذو أصول غربية، عُرِّب بهذا اللفظ ليكون مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Intertextualité) المنحوت من كلمتين، هما: Inter/ داخل وTextuel/ نصّي. ولهذا ذهب بعضهم إلى ترجمته بتعبير "التداخُل النصي"؛ مثلما فعل الأستاذ محمد بنيس في أطروحته لنيل الدكتوراه "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها" ـ الجزء الثالث خاصة .، وكان الباحث نفسُه قد استعمل في رسالته الجامعية "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية" مصطلحاً آخرَ لقي رواجاً واضحاً في إبّانه هو "النص الغائب". ويستعمل محمد مفتاح مصطلح "الحوارية" للتعبير عن مفهوم التناص، علاوة على استعماله مصطلحات أخرى. بيد أن الترجمة الرائجة الآن هي "التناص" على وزن "التفاعُل" الذي يدل على المشاركة بين اثنين فأكثر في صنع الحدث. يقول حسني المختار في تفضيله هذا المصطلح: "يبدو هذا الاستعمال أفضل من التداخل النصي لإيجازه وإيفائه بدلالة التفاعل المتوخّاة في قولنا (التداخل)"(76). وتعد الباحثة كريستيفا (J.Kristeva) أهمَّ منظِّرة لمسألة التناص.

إن التناص ظاهرة نصية قديمة في تراثنا. إذ مارسها الشعراء العرب القدامى في إبداعاتهم، واحتفلت بها كتب البلاغة والنقد العربية القديمة تحت تسميّات عدة (الاقتباس ـ التضمين ـ السرقة ـ الأخذ ـ الاستِمْداد ـ الاستعارة ـ الاستْشهاد...)، وانتبه النقاد الأوَّل إلى ضرورتها وأهميتها. وفي الديار الغربية، التفت عديد من الدارسين في الوقت الحاضر إلى هذه الظاهرة وأكّدوا أهميتها. حيث يقول جينّي (L.Jenney) في مقال له: "خارج التناص يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك".

يمكن أن نعرِّف التناص بأنه ذلك التعالق بين نص ونص آخر أو نصوص أخرى، سابقة عليه أو معاصرة له، أدبية كانت أم غير أدبية. وقد يكون هذا التعالق النصي على صعيد شعر شاعر بعينه، وقد يكون بين شاعر وآخر. ويجب أن تكون لهذا التعالق مقصدية معينة. وهكذا، فالتناصُّ "وسيلة تواصل"(77)، تكشف عن التفاعل (أو التأثر والتأثير) الحاصل بين نص لاحق /متعلق ونص سابق/ متعلَّق به. وهي ظاهرة عامة ومعروفة في اللغات والثقافات المختلفة. كما أنها لازمة وضرورية، حيث يقول سعيد يقطين: "أيّ نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات مّا وعلى مستوى مّا مع النصوص السابقة أو المعاصرة له"(78).

لقد وظف المجاطي في قصيدته "عودة المرجفين" النصوص الغائبة وفق أحدث الطرق التناصية، وبراعة منقطعة النظير. وهذه النصوص، في معظمها، مستوْحاة من التراث العربي والإسلامي. يقول محي الدين صبحي عن كيفية تعامل المجاطي مع التراث: "إن استعمال المجاطي للتراث أعمق غوْراً وأبْعد مرمى... فقد ابتكر طريقة تجعل من قاموسه في معظمه ألفاظاً تراثية، توحي بظلالِ لمضامينَ تراثيةٍ، وإنْ كانت تستمر في إعطاء معناها المعاصر"(79). وفيما يلي رصْدٌ لمواطنِ التناص في نص المجاطي المَعْنيِّ بالتشريح والمُقارَبة:

ـ يبدو من خلال قراءة قصيدة المجاطي كلها وتفهُّم سياقها وكشف محتواها أن عنوانها يشير إلى المَثل العربي الشهير "رَجَعَ بخُفَّيْ حُنَيْنٍ"(80)، والذي يُضرب في مقام اليأس

والإخفاق والخَيْبة. والعنوان يدل كذلك على الفشل والاضطراب وانصرام زمن الشموخ والأمل ليحلّ محله زمن الأفول واليأس. ومما يزكّي هذا التخريج ورود مفهوم العودة في كل منهما؛ إذ ورد في عنوان النص لفظ "عودة"، وجاء في صيغة المثل المذكور الفعل "رجع" الذي يفيد معنى العودة والقفول.

ـ ويبدو أن في قول المجاطي: "أحسّ تمرُّدَ الأمْواتِ فيه، نكْهَةَ البَعْثِ، التئام الجُرْحِ في الغُصَصِ الدَّفينَة" تلميحاً إلى أسطورة "طائر الفينيق" الذي كان يتحول إلى رماد، ثم يقوم ـ بعد مدة زمنية ـ من رماده حيّاً. وقد استثمر هذه الأسطورة القديمة عددٌ من الشعراء العرب المعاصرين، منهم حسن الأمراني؛ تلميذ المجاطي، الذي استغل هذه الأسطورة في مختلف قصائد ديوانه "سآتيك بالسيف والأقحوان" الصادر عام 1996 عن دار الرسالة البيروتية. وفي هذا الصدد، يحسُن بنا أن نذكر أن الأمراني قد أوْضح في مقال له أن المجاطي استغل الأسطورة مرة واحدة، وذلك في قصيدته "مدينتي"؛ وهذه القصيدة لم ترد في ديوان الفروسية بطبعتيْه الأولى (1987) والثانية (2001)، وإنما وردت في ديوان المجاطي الذي نشرته مجلة "المشكاة" عام 1996. ويعلل الأمراني في المقال نفسه غياب الأسطورة في قصائد المجاطي قائلاً: "لعل السّر وراء ذلك ـ فيما أتصوّر ـ أن المجاطي كان في فنّه وفي فكْره أشدّ التصاقاً بكل مكوناتنا الحضارية، ولا يشرئبُّ بعُنقه إلى ما وراء ذلك، إلا بالقدْر الذي يحس فيه بأن ذلك لا يمحو كيانه الحضاري ولا يشوّش صفاء رؤيته الشعرية"(81). إن قراءة فاحصة لأشعار المجاطي تبرز أنه قد وظف الأسطورة أكثر من مرة. فبالإضافة إلى الأسطورة التي أشار إليها الدكتور حسن الأمراني، يمكن أن نقف على أسطورتين أخْريَين في شعر المجاطي ـ على الأقلّ ـ؛ إحداهما ذكرناها آنفاً (أسطورة طائر الفينيق)، والأخرى وظفها المجاطي في قصيدته المعروفة "أكزوديس في الدار البيضاء"؛ وهي أسطورة أكزوديس.

ـ وقد يكون الشاعر متأثراً في قوله: "كانوا إذا ناءَتْ جراحُهُم، تحلّق كاسِرَاتُ الطّيْر فوْقَ وَجوهِهم" بقوله تعالى في سورة "يوسف" المكيّة **﴿ودَخَلَ معه السِّجْنَ فَتَيَانِ. قال أحدُهُما إنّي أرَانيَ أعْصِرُ خَمْراً، وقال الآخَرُ إني أرَانيَ أحْمِلُ فوْقَ رَأسِي خُبْزاً تأكُل الطّيْر منه. نبِّئْنا بتأويله. إنّا نَراكَ مِنَ المُحْسِنِينَ﴾**(82).

ـ إن ثمة تعالقاً بين قول المجاطي في هذه القصيدة: "أنا بالثورة عانَقْتُ السّماء"، وبين قوله في إحدى قصائده: "غيْر أنّي تخيّرْت صَفَّ الخَوارج. هَذي هُتافاتنا تمْلأ الرَّحْبَ"(83). وكلا النّصين يدل على اختيار الشاعر نهْج الثورة والانتفاض، وفيهما إشارةٌ إلى أن تحقيق المُنى والغايات لا يتم بالخمول والكسل والتكلان، بل بالسعْي والثورة. وهنا، يمكن أن نتحسّس خيْطاً رفيعاً دقيقاً بين كلام المجاطي وبيت شوقي (1868 ـ 1932م): (من الوافر التام).

ومــا نيْـلُ المَطالـب بـالتمنّي
ولكنْ تُؤخَذُ الدّنْيا غِلابَا

ـ يُحيلنا قول المجاطي: "رأيْتُهُم مَرّوا بلا عَمَائِم" ضِمْنياً إلى قولة قديمة لأحد العرب، نصُّها: "العَمائمُ تيجانُ العَرَب"؛ وهي مُثبَتَة في الجزء الثاني من كتاب أبي عثمان الجاحظ (ت 255هـ) المعروف "البيان والتبيُّن". وإذا كانت العمائم تيجان العرب ورموزاً إلى رفعتهم وقوتهم، فإن سقوطها أو زوالها ـ كما في قول المجاطي ـ دليل على سقوط العرب وانهزامهم.

ـ ينظر قول المجاطي: "قيل أفرَخت حِرْبَاء في وُجُوههم. وقيل باضَتْ قُبَّرَة" إلى قول طرفة بن العَبْد؛ الشاعر الجاهلي المعروف(84):

يــا لــكِ مِــنْ قُبَّــرَةٍ بِمَعْمَــر(85)

خَلا لكِ الجَوُّ، فبيضي واصفِري

قــد رُفِــع الفَــخُّ، فمــاذا تحــذَري

ونَقّــري مــا شــئتِ أنْ تُنَقّــري

قَدْ ذَهَبَ الصَّيّادُ عَنكِ، فابْشِري

لا بدَّ يوماً أن تُصَادي، فاصْبِري

وفي كلام المجاطي إشارة إلى هَوان الفرسان وذلهم وانكسار شوكتهم، حتى إن عصفوراً معروفاً بشدّة الذعْر والخوف (القبّرة) يستطيع أن يستقرّ على رؤوسهم، ويعشّش ويَبيض. وكذلك الشأن بالنسبة إلى الحرباء التي تستطيع أن تفرخ في وجوههم دون أدنى شعور بالفزَع.

ـ لا شك في أن المجاطي قد استحضر في قوله: "كيْف فاضَ الماءُ في التَّنُّور" النص القرآني. إن فيضان الماء في التنور إشارة من الله جل علاه إلى نبيه نوح عليه السلام بدُنُوّ الطوفان، لكي يركب الفلك وينجو بنفسه وبالمؤمنين. وقد وردت في القرآن الكريم مرتين. يقول تعالى في سورة "هود": ﴿**حتّى إذا جاءَ أمْرُنا، وفارَ التّنّور قُلنا: احْمِل فيها من كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثنينْ...**﴾(86). ويقول في سورة "المؤمنون": ﴿**فأوْحَينا إليه أنِ اصنَع الفُلْكَ بأعْيُننا ووَحْيِنَا. فإذا جاءَ أمْرُنا، وفارَ التّنّور، فاسْلُك فيها مِنْ كل زَوْجَيْنِ اثنيْنِ**﴾(87). وقد أشار المجاطي في كلامه إلى فيضان الماء في التنور ـ على غرار ما جاء في القرآن ـ ليدلّنا على أن عودة أولئك الفرسان المتبجّحين كانت وَبالاً على مجتمعهم كالطوفان تماماً. نلاحظ أن أغلب النصوص الغائبة التي وظفها المجاطي مقبوسٌ من التراث العربي، وأنها موظّفة بدقة وبراعة كبيرتين، وأن الشاعر قد رام من توظيفها تحقيق مقاصد معينة. وهكذا، يتبدّى لنا أن اللمحات التراثية في قصيدة المجاطي "ليست زينة ولا مقايسة"(88)، وإنما هي مسخّرة لخدمة الدلالة العامة للنص وإغنائها بمكوّن استشهادي عميقِ الصلة بفحوى النص ومَغْزاه. إن هذه اللمحات وردت متساوقة مع سياق القصيدة؛ بحيث لا تبدو نشازاً، لأن الشاعر استطاع ـ بحذقه وموهبته ـ أن يطوّعها ويكيّفَها مع السياق.

إن حضور النصوص الغائبة في القصيدة دليل على حضور البعد الثقافي من وجهة، وعلى وجود تفاعل بين القديم والحديث من وجهة ثانية. وتسهم هذه النصوص في تبْديد غموض القصيدة، وفك طلاسمها في أحايينَ كثيرة. يقول إدريس اليزامي عن النصوص الغائبة: "إنها المراجع الثقافية التي تتغذى منها قصائد الشاعر، وبالتالي فهي إضاءات ـ حقاً ـ لظلام الغموض الذي يكتنف بعض النصوص"(89).

ولا يمكن للقارئ أن يفهم نصاً تكتنفه نصوص غائبة (مثل نص المجاطي الذي ندْرُسُه) فهماً سليماً ما لم يكن مزوّداً بثقافة واسعة ومتنوعة. وفي هذا المضمار، يقول محمد مفتاح إن التناص "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضّبط والتقنين، إذ يُعتمَد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"(90).

6 ـ المقصدية والخطاطة العاملية:

يفرّق غريماص بين مستويين في تحليل النص الأدبي: المستوى العميق (Le niveau de profound)، والمستوى السطحي (Le niveau de surface). فأما المستوى السطحي فيتكون من تركيبتيْن بارزتين؛ إحداهما سردية تنظم تتابُع الحالات والتحولات، والأخرى خَطابية تنظم تسلسُل الصور ومولّدات المعاني. ويغلب على هذا المستوى الطابع الوصفي. وقد وقفنا في المحاور

السابقة على كثير مما يندرج في هذا الإطار. وأما المستوى العميق فيقع التركيز فيه على رصد شبكة العلاقات وجانب التفاعل الذي يحكم النص. وهو ما سنقف عنده في هذا المحور الختامي. ويرى غريماص أن الأهم هو المستوى العميق الذي يتكون من مورفولوجيا تصنيفية تعدّ البنية العاملية أحد أبرز مقوّماتها، وأما المستوى السطحي فليس – في نظره – سوى تجلياتٍ لإسقاط مكوّنات المستوى العميق.

أ – المقْصَدية:

ونقصد بها "محرِّكات الإبداع ودوافعه أو النّيات التي حرّكت الشاعر للنظم"(91). ويراد بها في المعجم السيميوطيقي لغريماص وكورتيس (J.Courtés) تلك الأهداف والمطالب التي يريد الشاعر (أو المبدع عموماً) إيصالها إلى المتلقين. وهي نوعان: إما ظاهرة يعبّر عنها في النص بواضح التعبير، وإما مُضْمَرة تُستنبَط من خلال الفهم العميق للنص وتأويل بنياته الدالة وما يمكن أن تفيده ثنائياته.

وقد تحدث القدماء (كالقرطاجني وأستاذه ابن سينا) عن قصْد العمل الشعري، ولخّصوه في أمرين: تحقيق المتعة وتحقيق المنفعة، أو ما عبّر عنه أحد الباحثين بتحقيق بلاغتي الإمتاع والإقناع. ويقسم محمد مفتاح المقصدية إلى مباشرة وغير مباشرة، ويرى أن جوهرها لا يخرج عن أمرين: فهي إما أمر (افعَلْ)، أو نهي (لا تَفعَلْ).

وكان من أوائل الذين استخدموا مفهوم المقصدية (Intentionnalité) وروّجوا له علماءُ النفس الظاهراتيون، بالإضافة إلى رواد التداولية وفلاسفة اللغة. ولعل من أبرز الدارسين الذين تعرضوا إلى هذا الأمر "كرايس" الذي تبنّى مفهوم المقصدية باعتباره أولية غيرَ قابلة للتحديد، وجعلها أنواعاً ثلاثة: مقاصد رئيسة، ومقاصد ثانوية ومقاصد ثلاثية. أما سورل (J.Searle) فقد نظر إليها نظرة أخرى؛ إذ رأى أن كل عمل إنما هو عبارة عن حدث ناتج عن سبب يرجع إلى عامل من العوامل، ثم فرّق بين مفهومين للمقصدية: مقاصد محكومة بوعي يعضّدها، ومقاصد تجمع بين الوعي واللاوعي. وتحدث ياكبسون (R.Jakobson) بإفاضةٍ عن المقصدية، ولاسيما عما يسميه "الوظيفة الشعرية" (Fonction Poétique) التي تهيمن على الخطاب الشعري.

ولا ريب في أن قصيدة المجاطي تحكمها مقصدية مّا أراد الشاعر تبليغها إلى المتلقي وهي مقصدية مُضْمَرة لا نتبيّن كُنْهَها إلا بالفهم العميق لعلامات النص ومعانيها من وجهة، وبالإطلاع على أكثر ما خلفه المجاطي من مُنجَز شعري في وجهة ثانية... ويمكن أن نقول إن المجاطي قصَد بهذه القصيدة إلى تصوير الواقع العربي في سنوات الستين؛ هذا الواقع الذي كان يعجّ بعناصر الهزيمة والسقوط والفشل على جميع الصُعُد. وقد كان هذا السقوط متوقَعاً لدى الشاعر. يقول في حوار أجْري معه: "كان لدي إحساس مريرٌ واستشعار بالهزيمة؛ إحساس بالقلق على الحركات الثورية في العالم العربي، والإشفاق على مآليتها"(92).

ب – الخُطاطة العاملية:

ويسمّيها بعضهم "الترسيمة العامِلية" (Schéma actactiel). وهي تسعى إلى إبراز العلاقات ومستوى التفاعل الذي يحكم النص. وقد تحدث عنها غريماص بصورة مُسهَبَة، وحدد عواملها (Actants) في ستةٍ. ويمكننا أن نتناول قصيدة المجاطي "عودة المرجفين" في ضوء هذه

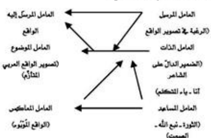
الخطاطة على النحو التالي، وإن كان طبقت أصلاً في المجال الحكائي السردي:

- **العامل المرسل:** (Destinateur) ويقصد به العامل المحرّك للفعل أو للحدث. وبناءً على هذا، فالعامل المرسل في النص الذي ندرسه هو رغبة الشاعر أحمد المجاطي في تصوير واقعه والتعبير عنه ونقله إلى المتلقي.
- **العامل المرسَل إليه:** (Destinataire) أي الوجهة التي تتحرك نحوها الأفعال، وتقوم علاقته بالعامل السابق على التواصل. والعامل المرسل إليه في نص المجاطي هو الواقع المعيش بكل تموجاته وتفاصيله ومقوماته.
- **العامل الذات:** (Sujet) وهو المتكلم في النص. وهذا العامل يُستخرَج من صميم النص لا من خارجه. وتجدر الإشارة إلى أن العلاقة بين هذه الذات والذات الحقيقية ـ التي أبدعت النص، والتي توجد خارجه ـ تتخذ شكلين: إذ قد يكون بينهما تماثل وتطابق مثلما نجد في "الأيام" لطه حسين (1889 ـ 1973م)، وقد يكون بين هذه الذات الورقية والكاتب الحقيقي تمايُز. وكيفما كان الحال، فإنه لا مناص من وجود علاقة بين الكاتب الحقيقي والأنا الموجودة داخل النص.

إن العامل الذاتي في القصيدة المدروسة هو الأنا الشاعرة. وفي النص قرائنُ تدل على هذا. من ذلك استعمال الضمير المنفصل الدال عليها (أنا) أربع مرات (المقطع الثاني)، واستعمال الضمير المتصل الدال على الشاعر (ياء المتكلم) مراراً (الأسطر 15 و40 و87 مثلاً) إذاً، هناك تطابق بين المبدع الحقيقي الذي يوجد خارج النص وبين الذات المتكلمة داخل النص. إن استعمال الضمير للدلالة على الذات له دلالة من الناحية السيميائية؛ إذ يدل على أن هذه الذات عديمة القيمة في الواقع.

- **العامل الموضوع:** (Sujet) إن لكل عامل ذاتٍ موضوعاً يتناوله. وموضوع قصيدة المجاطي هو تصوير الواقع العربي بتموُّجاته وآلامه وآماله.
- **العامل المُساعد:** (Abjuvant) ولا سبيل إلى التعرف إلى هذا العامل إلا بالارتباط بالنص والنَّبش فيه؛ لأن هذا العامل يوجد في النص لا خارجه. وفي قصيدة المجاطي، يمكن اعتبار "الثورة" و"نبع الله" و"الصمت" عوامل مساعدة للعامل الذات. وهي ـ كما تلاحظ ـ ذات طبيعة مجرَّدة وقليلة جداً.
- **العامل المُعاكِس** (Opposant) ونستشفّه ـ كذلك ـ من داخل النص. ويبدو أن أكثر ما في القصيدة ـ قيد الدرس ـ يسير في الخط المعاكس لرغبات الشاعر وتطلعاته.

ويمكن أن نلخص كل ما سبق في الخطاطة الجامعة الآتية:



على سبيل الخَتم:

بعد هذه الجولة في رحاب قصيدة المجاطي "عودة المرجفين" يتضح لنا أنها غنية بمعانيها ومبانيها وإيحاءاتها، وأن صاحبها قد أحْكَم حَوْكها ونسْج خيوطها... وتظل هذه المحاولة المتواضعة جداً مجرد قراءة من قراءات كثيرة مُمْكِنة لهذه القصيدة التي تبقى عالَماً مفتوحاً على مِصْراعيه، وكياناً مُشْرَعاً لتعدُّدية التأويل... يقول عبد القادر عبّو: "إن سؤال الشعر يبقى سؤال الاحتمالات والتأويلات البعيدة عن نظام

الأدلّة والحُجَج"(93). ويمكن أن يتعامل القارئ مع قصيدة المجاطي على أساس أن "القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي هو حوار ديالكتيكي بين القارئ والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص، وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص؛ وهو القارئ في محاولة كتابة نصّ جديد"(94).

الهوامش:

(1) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 1990، ص 72.

(2) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة "ع ود"، 4/458 ـ 459.

(3) المصدر نفسه، مادة "ر ج ف"، 3/42.

(4) أحمد المجاطي: الفروسية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 20.

(5) حسن لشكر: النسق الشعري في ديوان الفروسية، مجلة "المشكاة"، وجدة، ع 24، 1996، ص 55، بتصرف.

(6) محمد خليل: شعر أحمد المجاطي بين (ديوان الفروسية) و(مجلة المشكاة)، مجلة "المشكاة"، ع 41، 2003، ص 14.

(7) العلم الثقافي، الرباط، س

(8) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 21.

(9) يقول جيرار دولودالّ (G.de Ledalle)، في تعريف السيميوز، إنه "حركة أو سَيْرورَة تفترض تشارُك ثلاثة عناصر: هي العلامة الممثل، والعلامة الموضوع، والعلامة المؤوّل. وهذه الحركة المتداخلة بين هذه العناصر الثلاثة لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن تختصر في علاقة زوجية". (السيميائيات أو نظرية العلامات، م. س، ص 20).

(10) أحمد بلحاج آية وارهام: شعرية تتقصّى وجود الجوهر في جوهر الوجود: سماء شبيهة بالغضب الشعري، مجلة "المشكاة"، ع 24، س 6، 1996، ص 29.

(11) حسن احمامة: موت الشاعر وحياة القصيدة: العلم الثقافي، س 33، عدد 2002/10/19، ص 3.

(12) مصطفى سلوي: تحليل الخطاب الشعري: مبادئه وأدواته الإجرائية، دار النشر الجسور، وجدة، ط1، 2001، ص، 166.

(13) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الرّوس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 53.

(14) أحمد ولد حبيب الله: تاريخ الأدب الموريتاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص 12.

(15) من محاضرة د. الرياوي "ما الإيقاع؟" التي ألقاها، ضمن سلسلة المحاضرات التي كانت تشرف عليها وحدة البحث في المصطلح في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، يوم 2003/01/29، بقاعة الاجتماعات، على الساعة الرابعة مساءً.

(16) المهدي لعرج: البنية الإيقاعية في ديوان الفروسية، مجلة "فكر ونقد"، الرباط، ع 37، س 4، 2001، ص 89.

(17) أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب ط1، 1993، ص 68.

(18) حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تقديم: الشيخ محمد الفاضل ابنعاشور، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 266.

(19) عبد الله الطيب: المُرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970، 72/1.
(20) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971، ص 20. (الترجمة للنويهي رحمه الله).
(21) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1، 1996، ص 108.
(22) سيد حامد النساج: الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1985، ص 236.
(23) سلمى الخضراء الجيوسي: بحر الرَّجَز في شعرنا المعاصر، مجلة "الآداب"، بيروت، ع 4، 1959، ص 13.
(24) عِزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص113.
(25) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط1، 1986، ص 55.
(26) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985، ص 427.
(27) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر...، م.س، ص 85.
(28) نفسه، ص 104.
(29) أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، م.س، ص 58.
(30) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص 116.
(31) نفسه، من ص 117 إلى ص 122.
(32) أحمد المجاطي: الفروسية، ص 21.
(33) محمد مفتاح: دينامية النص: تنظير وإنجاز، م. س، ص 62.
(34) سوسير: محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، مطابع أفريقيا الشرق، البيضاء، ط 1987، ص 26.
(35) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر...، م. س، ص 174.
(36) عبد القادر عبو: مركزية التأويل في محاوَرة النص الشعري المعاصر، مجلة "فكر ونقد"، ع 40، س 4، يونيو 2001، ص 120.
(37) مصطفى سلوي: تحليل الخطاب الشعري...، م.س، ص 110.
(38) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 9.
(39) نقلاً من كتاب "علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985، ص 239.
(40) مصطفى رمضاني: شهادة في حق المرحوم الشاعر أحمد المجاطي، مجلة "المشكاة"، ع 24، س 6، 1996، ص 70.
(41) محمد خليل: شعر أحمد المجاطي بين (ديوان الفروسية) و(مجلة المشكاة)، م. س، ع. 41، 2003، ص 11.
(42) مبارك ربيع: "أحمد المجاطي: ما في الجُبَّة إلا الشعر"، مجلة "المشكاة"، ع. 24، س 6، 1996، ص 12.
(43) أحمد اليبوري: الشاعر لم يَمُتْ، مجلة "آفاق"، ع. 58، 1996، ص 29.
(44) القشيري: الرسالة القشَيْرية في علم التصوُّف، دار أسامة، بيروت، ط 1987، ص 304.
(45) محيي الدين صبحي: حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي، (دراسة ضمن الطبعة الثانية لديوان "الفروسية")، ص 157.
(46) محمد بشكار: ملائكة في مصحّات الجحيم، سلسلة "شراع"، طنجة، ط 1999، ص 3 (من التقديم).
(47) أحمد بلحاج آية وارهام: شعرية تتقصّى وجود الجوهر في جوهر الوجود، مجلة "المشكاة"، ع 24، ص 30.
(48) حسن لشكر: النسق الشعري في ديوان الفروسية، مجلة "المشكاة"، ع 24، ص 56.

(49) محي الدين صبحي: حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي، م.س، ص 127.
(50) حسن الأمراني: أحمد المجاطي والارتباط الحضاري، مجلة "آفاق"، الرباط، ع58، 1996، ص 54.
(51) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الشرق، بيروت، ط1، 1983، ص 152.
(52) حسن لشكر: النسق الشعري في ديوان الفروسية، ص 61.
(53) إدريس بلمليح: الزمن العمودي في قصيدة "القدس" لأحمد المجاطي، مجلة "البيت"، المغرب، ع 4/ 5، 2002، ص 39.
(54) محي الدين صبحي: حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي، م.س، ص 133.
(55) أحمد المجاطي: الفروسية، ص 17.
(56) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 44.
(57) أحمد المجاطي: الفروسية، ص ص 17 ـ 18.
(58) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 44.
(59) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(60) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، البيضاء، ط1، 1982، ص 47.
(61) محمد القاسمي: الصورة الشعرية بين الإبداع والممارسة النقدية، مجلة "فكر ونقد"، ع37، س 4، 2001، ص 67.
(62) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1، 1980، ص 30.
(63) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، البيضاء، ط1، 1987، 1/ 238.
(64) أحمد المجاطي: الفروسية، ص 20.
(65) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، م.س، ص 22.
(66) محمد زروقي: الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراني، تق: مصطفى سلوي، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، ط1، 2002، ص 70.
(67) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م.س، ص 196.
(68) سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة "الوحدة"، ع 82/ 83، س 7، 1991، ص 45.
(69) علي بو ملحم: في الأسلوب الأدبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1995، ص 5.
(70) صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 5.
(71) إسماعيل العلوي إسماعيلي: عناصر جمالية في ديوان "سآتيك بالسيف والأقحوان" لحسن الأمراني، مجلة "المشكاة"، ع39، 2002، ص 42.
(72) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 281.
(73) مجلة "الآداب" البيروتية، ع5، مايو 1964، ص 78.
(74) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، د.ت، 4/ 7.
(75) أدونيس: زمن الشعر، ص 282.
(76) حسني المختار: استراتيجية التناص: قراءة في قصيدة "سيو سيد العشاق" للشاعر محمد علي الرباوي، مجلة "المشكاة"، ع 40، 2002، ص 11.
(77) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط2، 1986، ص 134.

(78) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي ـ من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص 10.
(79) محيي الدين صبحي: حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي، ص 138.
(80) لمزيد من التفاصيل فيما يخص هذا المثل، يمكن الرجوع إلى الجزء الأول من كتاب "مجمع الأمثال" للميداني المتوفى سنة 518 للهجرة.
(81) حسن الأمراني: أحمد المجاطي والارتباط الحضاري، مجلة "آفاق" ع 58، ص 59.
(82) سورة يوسف، الآية 36، رواية الإمام ورش.
(83) أحمد المجاطي: الفروسية، ص 42، (قصيدة "ملصقات على ظهر المهراز")
(84) طرفة بن العبد: ديوانه، تح. وتق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص 52.
(85) معمر: مكان نصب فيه الشاعر فخاً لصيد الطيور، لكنه لم يفلح. لأن قبرة واحدة لم تحط عليه، ولما سحب فخه، حطت الطيور على الحب الذي وضع عند الفخ. فقال عندها الشاعر هذه الأبيات.
(86) سورة هود، الآية 40.
(87) سورة "المؤمنون" الآية 27.
(88) محيي الدين صبحي: حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي، ص 146.
(89) إدريس اليزامي: تنويعات فنية في ديوان "أول الغيث" لمحمد علي الرباوي، مجلة "المشكاة"، ع40، 2002، ص 33.
(90) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 131.
(91) مصطفى سلوي: تحليل النص الشعري، ص 124.
(92) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 428.
(93) عبد القادر عبو: مركزية التأويل في محاور النص الشعري المعاصر، مجلة "فكر ونقد" ع40، س4، يونيو 2001، ص 116.
(94) عبد العزيز حمودة: "المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك"، سلسلة "عالم المعرفة"، الكويت، ع 232، أبريل 1998، ص 327.

نصّ قصيدة "عودة المرجفين" لشاعر المغرب الكبير أحمد المجاطي:

(النص موضوع التحليل في هذه الدراسة)

في الليل
لا جبلٌ يَصولُ إذا مَشَوْا
لا غَيْمةٌ تدْنو
لتنفُثَ رُعْبَها الثلْجيَّ
عبْرَ المُرتقَى
كانوا هُنالِكَ
تشْرُدُ الأحْلامُ في خُطُواتِهمْ
تتعذّبُ الأوْتارُ
في لحْنٍ يُكفِّنُ صَوْلَةَ الماضي
يُفتِّحُ لاصْطِخابِ المَوْجِ
أقبِيَةَ السَّكينَهْ
كانتْ عَناقيدُ اللهيبِ
إذا ارتمَتْ فوقَ الجبالِ
ألمُّها في الحَيِّ
أمْسَحُ جَبْهَتي منها
أحسُّ تمرُّدَ الأمْواتِ فيها
نَكْهَةَ البَعْثِ
التِئامَ الجُرْحِ
في الغُصَصِ الدَّفينَهْ
كانوا إذا نامَتْ جراحُهُمُ
تحلّق كاسِراتُ الطيْرِ
فوْقَ وُجوهِهِمْ
لا تغْمِسُ المِنقارَ في عَيْنٍ
ولا تسْعى بمِخْلَبِ كاسِرٍ

يمتصُّ من شفَقٍ
تَجَمَّدَ في شقوق الصَّدْرِ
كانت رُبَّما مَسَحت بجانحها
بقايا الحُلْم في نظراتهمْ
أو لوَّنت ممَّا يَحُوكُ الفجرُ
حُزْنَ دُموعهمْ
كانوا إذا ماتُوا
تَشعُّ مواقدُ الزَّيْتونِ
في القِمَمِ الحَصينَهْ

-2-

أنا بالثوْرَة عانقتُ السَّماءْ
أنا نبْعُ اللهِ
في قلبي ارْتَوى
ذَوَّبْتُ نَهْرَ الدَّمِ
في قطرة ماءْ
أنا لمْ أضْحَكْ
ولكنَّ الذي استَغْوى أساريري
انتصاراتي على الموتِ
امْتِدادي في مَهبِّ الرّيحِ
تَفْجيري الأسَى
في سَطْوَةِ الدَّهر اللَّعينَهْ
أنا من أسْلَم للخُلْد يَقينَهْ

-3-

حين عادُوا كَحَّلَ الصَّمْتُ جُفونَهْ
مَدَّ للفجْر يَداً
أرْخى جُنونَ الضَّوءِ
في ليْلِ المدينهْ
وأفاقَ الغَجَرُ المَصْلوبُ
والخَمْرُ استباحَتْ خَلْوَةَ الصَّفصافِ بالشَّمْسِ
ارْتمتْ نَهْراً عَقيقيّاً
وباتتْ دارُنا تكبُرُ
وامْتدَّتْ منَ الفَرحَةِ غاباتٌ
وسالَ النجْمُ في الرَّملِ
فلو فجَّرْتَ أحْزانَ اليَتامى
في جَناحِ الليْلِ لاخْضَلَّتْ يَنابيعٌ
وفاضَ اللحْنُ في الكأسِ الحزينَهْ

-4-

كَذَبْتِ يا رُؤيا
طريقُ الصَّمْتِ لا تُفْضي
لغَيْرِ المَقبَرَهْ
رأيْتُهم مَرُّوا بلا عَمائِمِ
تفرَّقوا عَبْرَ الدُّروبِ
أطفَؤوا سُيُوفَهمْ
تَفرَّدوا على ظُهُورِ الخَيْلِ
صاروا كالضَّبابِ الجونِ
قيل أبْيَضٌ كالقُطنِ
قيلَ أسْوَدٌ كالموْتِ
قيلَ افْرَخَتْ حِرْباءُ
في وُجوههمْ
وقيلَ باضَتْ
قُبَّرَهْ

-5-

عَتْمَةُ الأدْغالِ في الغاباتِ
تَدْري أيُّهمْ عادَ
وتَدْري
كيفَ فاضَ الماءُ في التَّنُّورِ
حتّى نَغَلَتْ بالدُّودِ
عيْنُ الشمْسِ
حتى أوْرَقَ الإنْجيلُ
في عيْنِ الخَطيئهْ
عاد منهم جَسَدٌ لا يَرْتوي،
حَمْأةُ طينٍ،
شَبَقٌ،
عادوا

وفي ألْسُنِهِمْ من ذَنَبِ الضَّبِّ
حِبالٌ
أبداً نَفِذت عيْني
لِما خلْفَ البُطون الصُفْرِ
ما خَلفَ الأسَارِيرِ
القميئَهْ
أبداً بيْني وبينَ الشّمْعِ
في نَشْوَتِهِمْ
عُمْقُ البحارِ السُّودِ،
يا قلباً رَمَى المِرْساةَ
للريحِ الجَرِيئَهْ
قِفْ على مَوْتاكَ
وادْفِنْ سَوْرَةَ الثّلجِ
بعَيْنَيْكَ،
حُطامٌ حُلمُكَ المُشْعَلُ
مِن رُؤيَا
بَريئَهْ.

□□

ـ إيضاح لغوي:

ـ **نَفِلت**: فسدت.
ـ **غجـر**: "قـوم جُفـاة منتشـرون في جميـع القـارات، يتمســكون بعـاداتهم وتقاليـدهم الخاصـة، ويعتمـدون في معاشـهم علـى التجـارة، والواحـدُ منهم: غَجريّ". (المعجم الوسيط، ط2، 2/645).
ـ **المِرْسـاة**: "أنجـر السـفينة الـتي تُرْسَـى بهـا"... وهـو "يمسك السـفينة ويُرْسـيها حتـى لا تسير"... و"إذا ثبتـت السـحابة بمكـان تمطـر، قيـل: ألقـت مَراسيَها". (لسان العرب، 3/ 73).

صــورة البيــت بــين الفن والشعر

د. أحمد زياد محبك *

ثمة لوحة، هي لوحة بسيطة جداً، وعفوية جداً، يرسمها كل يوم ملايين الأطفال في العالم، وإن لم يكونوا موهوبين أو رسامين أو فنانين، بل من غير أن يقصدوا إلى رسمها، ومن غير أن يدركوا معانيها وأبعادها، وهي لوحة لها مثيل في كثير من اللوحات الفنية في العالم كله، بل هي لوحة لها مثيل في كثير من البيوت والمطاعم والفنادق، هي لوحة بسيطة تضاف إليها بعض العناصر، ثم قد تضاف إليها عناصر أخرى، وعندئذ تكتمل اللوحة.

بكل بساطة هي لوحة تحمل في المركز منها، أو في البؤرة رسم بيت، سطحه مستو، أو مقبب، أو مائل، هكذا بكل بساطة وعفوية يرسم الأطفال في وسط ورقة بيضاء بيتاً، ثم يرسمون وراءه جبلاً وشمساً ساطعة وبضع غمامات، ثم يرسمون أمامه نهراً وعليه جسر، أو يرسمون أمامه طريقاً ويضعون حول حافاتها أعشاباً وأشجاراً، وقد يضيفون إلى الحقل المحيط بالبيت بضع غنمات ترعى، وقد يرسمون راعياً وفي فمه شبابة، ثم تكتمل اللوحة، بل تضج فيها الحياة، عندما يرسمون فوق سطح البيت مدخنة والدخان يتصاعد منها، ثم يضيفون طيوراً تحلق في السماء، أو بطات تسبح في النهر.

كثير من الأطفال رسموا مثل تلك اللوحة، بتفاصيل أكثر أو أقل، وكثير من اللوحات الفنية تشبه تلك اللوحة البدائية، وقد تكون أكثر منها دقة أو فنية أو تكاملاً، ولكن لماذا يرسم الأطفال تلك اللوحة حتى وإن لم يروا نهراً ولا جسراً، ولم يعرفوا حقلاً ولم يزوروا نهراً، ولم يتسلقوا جبلاً؟

هذا البيت هو تعبير لا شعوري عن رغبة بدائية فطرية قديمة راسخة في لا شعور الإنسان، وهي الحاجة إلى مأوى (Shelter) في قلب الطبيعة، هذا المأوى هو الذي يوفر للإنسان الحماية من الوحوش الكاسرة والأمان من مخاطر الطبيعة، ويحقق له الراحة والطمأنينة،

* أكاديمي من سورية.

ويمنحه حس الوجود بين أربعة جدران، وتحت سقف، ويؤكد أن له كياناً وموطئ قدم يمنحه حس التملك، وأنه تحت سقف، وليس في العراء، وهذا الشعور يمنحه الوعي بذاته، والإحساس بوجوده الحر المستقل، وإن كان بين أربعة جدران.

إن البيت يحمي الإنسان من الشمس الساطعة، ومن الوحوش القادمة من الغابة، ومن الأمطار الهاطلة من الغيوم في السماء، ومن الرياح العاصفة من وراء الجبال، ومن فيضان النهر الذي يمر بالقرب من البيت، ولذلك يقع البيت في البؤرة من اللوحة، وفي الوسط من تلك العناصر الطبيعية.

كما أن البيت يعني تملك الأرض التي حوله، ولذلك غالباً ما يرسم سياج حول البيت، لتأكيد التملك والحماية، ودفع الغوائل، وصد الدخلاء، وغالباً ما يرسم البيت وحده منفرداً، ولا بيت آخر بالقرب منه، لتأكيد الملكية للمنطقة وتأكيد التفرد والامتياز، وقد ترسم بعض الغنمات حول البيت وهي ترعى، مما يعني ممارسة الحياة والتوسع.

وتنبض الحياة في اللوحة عندما ترسم المدخنة والدخان يتصاعد منها، مما يعني وجود حياة عائلية في البيت، فثمة أم تطبخ الطعام، وأطفال سوف يأتون، وأب في الحقل يزرع أو يرعى الغنمات وسيرجع إلى البيت مساء، وهكذا تتضاف الحياة الاجتماعية إلى الحياة الطبيعية في اللوحة، وإذا كانت الأسقف والجدران تمنح الدفء والأمان الطبيعي، فإن الدخان المتصاعد من المدخنة يمنح الدفء البشري، فثمة أم وأب وأطفال، أي إن هناك أسرة، تمنح نوعاً آخر من الدفء، ونوعاً آخر من الأمان، الأمان مع الأسرة والدفء في داخل الأسرة، هو الحنان البشري، والحس الإنساني، وهو نوع آخر من الحماية، هي أهم من حماية الجدار أو السقف، وهي نوع آخر من الرعاية، هي رعاية الأم والأب، وإذا كان سرب الحمام في السماء أو الإوز في النهر يمنح شيئاً من التسلية والإحساس بوجود الحركة والحياة، فإن هنالك تسلية بشرية ومرحاً إنسانياً، هو اللعب مع الإخوة في البيت والتسلية معهم، وإذا كان الأب والأم والأخوة لا يظهرون في اللوحة، فهذا لأنهم داخل البيت، ولأنهم موجودون في داخل النفس، هم موجودون ضمناً في الأعماق، ولا ضرورة لظهورهم في اللوحة، لأنهم جزء أساسي من البيت، بل لعل ظهورهم المجسد الواضح والمباشر يغير من مضمون اللوحة، ويجعلها لوحة مجموعة بشرية، وما هي كذلك، هي لوحة فرد في العالم، يستشعر ذاته، ويحس بوجوده، وينتمي إلى العالم، فاللوحة تصور ذاته والعالم، وكل العناصر الأخرى جزء من ذلك العالم.

وإذن فاللوحة هي لوحة الفرد يحتمي من الطبيعة بالبيت، وهي لوحة الفرد يحقق ذاته في البيت بما هو متوقع أن يكون في البيت من أم وأب وإخوة، بالإضافة إلى ما يوفره البيت من دفء وأمان وحماية وإمكانية اللجوء والراحة والعيش.

ووجود بيت منفرد في وسط اللوحة، في قلب الطبيعة، وهو مغلق، يحتوي بداخله صاحبه، وهو خاص به، فهو أشبه بالأم، بل هو أشبه بحضن الأم، أو بشكل أدق هو الرحم، والعودة إليه هي العودة إلى الأم وإلى الحضن وإلى الرحم، حيث الدفء والأمان والحنان وحيث الحياة الأولى.

وهكذا، فإن البيت حاجة إنسانية فطرية، هي حاجة الإنسان إلى الإحساس بالاحتواء، على نحو ما كانت الأم تحتويه في رحمها، ثم في حضنها، وهي حاجة الإنسان إلى الاحتماء من مخاطر الطبيعة، ومخاطر الحيوان، ومخاطر

الإنسان، فالبيت أمن وأمان، وفي البيت يحس الإنسان بوجوده فحجم الإنسان كبير في البيت مهما كبر البيت، ولكن حجم الإنسان في الطبيعة صغير مهما كبر حجم الإنسان، ولذلك يطمئن الإنسان داخل البيت إلى ذاته، ويشعر بذاته ويحس بكيانه، ويدرك أنه موجود ومحمي.

ولذلك ولأسباب أخرى كثيرة، يبتني الإنسان البيوت، ويصنعها وفق ما يلبي رغباته، ووفق ما يحقق ذاته، ولذلك فإن بيت المرء هو ذاته، وهو هو نفسه.

وحتى حين يصطنع الإنسان الحدائق الواسعة فإنه لا يستغني عن البيت، فهو يبني في داخلها ما يسمى الشاذروان، وهو بناء دائري يعلو بضع درجات، قوامه بضعة أعمدة، لا جدران بينها، تحمل سقفاً مقبباً، أو قد تحمل سقفاً في وسطه دائرة مفتوحة، وهذا البناء لا يوفر ما يوفره المنزل ذو الجدران من حماية، ولكنه يوحي بالأمان، ويوحي بالشعور بأنك في مكان لا في فراغ. وفي هذه الحدائق أيضاً توضع مقاعد، وغالباً ما تحاط هذه المقاعد بعرائش للياسمين أو أنواع أخرى من النباتات والزهور، وغالباً ما يكون لهذه العرائش سقف يمتد فوق المقعد ليظلله، ومثل تلك العريشة توحي للقاعد في ظلها أنه محاط وأنه محمي وكأنه قاعد في حضن.

وحتى في الشواطئ يلجأ المصطافون إلى المظلات، وهي لا تمنحهم الظل فحسب لتحميهم من الشمس، بل هي تمنحهم الشعور بأنهم داخل احتواء، يمنحهم الخصوصية والأمان، يؤكد ذلك أن مثل تلك المظلات لا تستعمل في الشمس فحسب، بل تستعمل أيضاً في الليل.

وحين تضاف إلى اللوحة أسراب الطيور في السماء، وأسراب البط والإوز في النهر، وقطعان الغنم في السهول، وحين تلون الأشجار بالأخضر، وترسم عليها بعض الثمار، وحين يلون النهر بالأزرق، فإن هذا يدل على الحلم بالخير والخصب والعطاء، والتطلع إلى الراحة والأمان والسلام، والأمل في الخصب والخير العميم، وهو تعبير عن حلم البشرية كلها، بتحول العالم إلى جنة خضراء، يسودها السلام والأمان والحب، وهو حلم البشرية، ويمثل الرغبة في الخلاص، وتحقيق العدل والسلام والجمال والنعيم الكلي المطلق، وبذلك يكون هذا الحلم ذا طابع ديني، لأن هذا هو حلم الأنبياء والقديسين وهو وعد الله للمؤمنين بالجنة، وكأن هذه اللوحة هي في العمق تعبير غير واع وغير مكتمل عن الحلم بالجنة.

وقد ينظر إلى اللوحة كلها من زاوية أخرى، فالبيت منفرد في وسط اللوحة، وهو متفرد بين الجبال والوهاد وبجوار النهر وليس بجواره أي بيت آخر، مما يوحي بالرغبة في العزلة والوحدة والتفرد، وبما يدل على حب الذات والأنانية، والرغبة في التفرد وبسط السيطرة على الأرض، والنفور من الآخر، وتأكيد الاكتفاء الذاتي بوجود الغنمات والجسر فوق النهر وغياب أي أثر للآخر.

والطفل بالطبع لا يقصد إلى هذا كله، ولا بعضه، ولا يعيه، ولا يفكر فيه، ولا يفلسفه، ولكنه يعبر عن رغبة كامنة في نفس الإنسان منذ أن خلق الإنسان، فليس من طفل يرسم بيتاً مهدماً، أو شجرة مقطوعة، أو حيواناً ميتاً، ولا يرسم أفعى في الحقل، ولا ضباعاً ولا أسوداً، مع أن في الحقل من غير شك أفاعي وضباعاً وأسوداً، وربما فيه مقابر تطوي في داخلها أمواتاً، وما من رجل يشتري لوحة على هذه الشاكلة، ولكن قد يفعل هذا الفنان، فقد يرسم الفنان حقلاً أجرد، أو بيتاً متهدماً، أو سماء ملبدة بالغيوم السود، ولكن الفنان يعي هذا ويقصد إليه ليعبر عن قهره ومعاناته وعن نظرته الواعية

إلى العالم، أما الطفل فلا يفعل، وأما الرجل العادي فلا يشتري مثل هذه اللوحة، إلا إذا وعى قهره وأراد أن يشتري لوحة تعبر مباشرة عن قهره ومعاناته، والأمر عندئذ يختلف.

وهكذا، فالبيت هو المأوى والسكن والملجأ، إليه يلجأ الإنسان من الطبيعة، يأمن فيه على ذاته من الوحوش والسيول والعواصف وغضب الطبيعة، وإليه يسكن الإنسان مع زوجه، ويمارس الحب، وينجب الأولاد، ليحقق ذاته، ويؤكد وجوده، ويحفظ النوع، وينتقل من كائن فرد تائه في الكون إلى إنسان، ثم إذا هو يصنع أسرة وعشيرة وقبيلة، يحميها ويدافع عنها، ويرجو لها التوسع والامتداد، وإذا البيت يغدو بيوتاً، ويتحول إلى وطن.

فالبيت هو من سمات الإنسان وخصائصه اللازمة له، وقد تطور هذا البيت، وتعددت أشكاله وتعددت وظائفه وتنوعت كما تنوعت أنماطه، فإذا هو بيت من أغصان الأشجار ومن وبر الإبل ومن طين ومن حجارة ومن إسمنت ومن زجاج ومن لدائن، وإذا هو كهف ومغارة وكوخ وقصر وعمارة وناطحة سحاب، وإذا هو معبد ومشفى ومدرسة وقرية ومدينة، وإذا هو بيت سعادة وشقاء أو فرح وحزن أو صحة ومرض.

وهكذا يغدو البيت هو الحضارة، في مواجهة البدائية والطبيعة، كما يغدو المجتمع والمدينة في مواجهة الفرد، ولكن مع ذلك تبقى الصورة الأولى للبيت ماثلة، وهي تعبيره عن ذات الفرد، لأن الفرد هو الخلية الأولى في المجتمع، ولأن البيت هو الخلية الأولى في القرية أو المدينة أو الوطن.

ومما لا شك فيه أن كائنات أخرى تتخذ لنفسها بيوتاً أو جحوراً أو أوكاراً أو أعشاشاً، وهي أيضاً لحفظ النوع وللحماية من الأعداء ومن غضب الطبيعة، ولكن بيت كل كائن من تلك الكائنات هو نفسه منذ آلاف السنين، لم يتطور ولم يتغير، وهو نفسه عند أفراد النوع الواحد لا اختلاف فيه بيت وبيت، هو بيت تقود إليه الغريزة، ولا يضاف إليه شيء من تطوير، بخلاف بيت الإنسان. إن بيت الإنسان هو المتعدد والمتنوع والمختلف، وهو المتغير والمتطور، وهو الذي يميز الإنسان من سائر الكائنات، وبه يتميز الإنسان نفسه، وبتميز الإنسان يتميز البيت أيضاً. ولذلك تعددت أنواع البيوت واختلفت، بتنوع الأفراد واختلافهم، لأن البيت هو منذ البدء تعبير عن ذات الفرد. ويمكن القول إن بيت كل إنسان هو صورة عن ذاته، تكوين بيته يعبر عن تكوينه، وأسلوب بنائه وترتيبه وتوزيع أثاثه يمثل نفسيته ومزاجه وطريقة تفكيره وأسلوب تعامله مع الأشياء والناس والعالم من حوله. وبيت الشاعر لابد أن يكون متميزاً، لتميز الشاعر نفسه، وبيت الشاعر دائماً شائق ممتع، ويطمح المرء إلى معرفته مثلما يطمح إلى معرفة الشاعر، ولعل في معرفة بيته ما يمكن من معرفة الشاعر نفسه، بل معرفة الإنسان، وعندما يرسم الشاعر لوحة لبيته إنما يرسم على الأغلب لوحة لنفسه، ويجسد فيها أفكاره ومشاعره وأخيلته وربما أوهامه. ومن ذلك بيت الشاعر ميخائيل نعيمة (1889 ـ 1988) وهو يصوره في قصيدة عنوانها: "الطمأنينة"، وترجع إلى عام 1922، وقد ضمنها ديوانه "همس الجفون" المنشور في دار صادر ببيروت عام 1943، وفيها يقول:

سقف بيتي حديد ... ركن بيتي حجر

فاعصفي يا رياح ... وانتحب يا شجر

واسبحي يا غيوم ... واهطلي بالمطر

واقصفي يا رعود ... لست أخشى خطر

سقف بيتي حديد ... ركن بيتي حجر

* * *

مـن سـراجي الـضئيل أسـتمدّ البـصر
كلمـا الليـل طـال والظـلام انتـشر
وإذا الفجـر مـات والنهـار انتحـر
فـاختفي يـا نجـوم وانطفـئ يـا قمـر
مـن سـراجي الـضئيل أسـتمد البـصر

* * *

بـاب قلـبي حـصين مـن صـنوف الكـدر
فـاهجمي يـا همـوم في المـساء والـسحر
وازحفـي يـا نحـوس بالـشقا والـضجر
وانزلـي بـالألوف يـا خطـوب البـشر
بـاب قلـبي حـصين مـن صـنوف الكـدر

* * *

وحليفـي القـضاء ورفيقـي القـدر
فاقـدحي يـا شـرور حـول قلـبي الـشرر
واحفـري يـا منـون حـول بـيتي الحفـر
لـست أخشى العـذاب لـست أخـشى الـضرر
وحليفـي القـضاء ورفيقـي القـدر

في هذا البيت يجد الشاعر "الطمأنينة"، وهو عنوان مجرد، يدل منذ البدء على مضمون القصيدة، ويلخص فكرتها، ويحددها، بقدر كبير من المباشرة والوضوح والتقرير، وهي السمات نفسها التي بنيت عليها القصيدة كلها. والقصيدة تتألف من أربعة مقاطع، متفقة كلها في القافية، والذي يحدد كل مقطع هو انتهاء المقطع بالبيت نفسه الذي يبدأ به المقطع، على سبيل التكرار لتأكيد المعنى وترسيخه.

والمعاني التي تتضمنها القصيدة تتفرع كلها عن الطمأنينة لتؤكدها أو تصب فيها لتقويها، فالشاعر مطمئن إلى بيته واثق من قوته لأن سقفه من حديد وركنه من حجر فهو لا يخاف الرياح ولا الرعود ولا المطر، والشاعر مكتف بما لديه فهو يستمد ضوءه من سراجه الضئيل ولا يهمه طول الليل ولا موت الفجر ولا انطفاء النجوم أو القمر، والشاعر يملك قلباً صافياً، لذلك لا يخاف اقتحام الهموم أو النحوس ولا زحف الشقاء أو الضجر، والشاعر بعد ذلك كله متصالح مع القضاء راض بالقدر، لذلك لا يخاف الشرور ولا الموت ولا الأذى ولا الضرر.

وهكذا فالشاعر متحصن ببيته، وهو مطمئن إليه، مكتفٍ به، يملك قلباً صافياً، وهو متصالح مع القدر، وهي كلها معان صوفية، تشف عن نفس آمنة راضية مطمئنة، وهذا يؤكد أن البيت هو مأوى وسكن وملاذ، كما يؤكد أن البيت هو ذات الشاعر.

وقد عبر الشاعر عن بعض تلك المعاني من خلال بيته، متخذاً من مكوناته عناصر احتماء وقوة، وهو يحدد صفاتها المميزة لها، فسقف البيت من حديد، وركنه من حجر، وسراجه ضئيل، منه يستمد البصر. أما أكثر تلك المعاني فقد عبر عنها من خلال المجردات تعبيراً تقريرياً مباشراً، ولذلك كثر اعتماد الشاعر على المعاني والألفاظ الدالة على المجردات وقلت لديه العناصر الحسية، ولم يكن البيت في الحقيقة إلا بداية ومنطلقاً، ولم يكن مركزاً ولا محوراً. وواضح تحول البيت في القصيدة من طين وحجر وحديد إلى قيمة نفسية تتلخص في الطمأنينة. وإذا دل هذا كله على شيء، فإنما يدل على أن البيت بالنسبة إلى الإنسان هو سكن ومستقر، وصورة معبرة عن أفكاره وأخلاقه ومزاجه، أي إن بيت الإنسان هو شخصيته.

وغنت فيروز للبيت قصيدة من كلمات الأخوين رحباني، وفيها تقول:

يا ريت أنت وأنا بالبيت
شي بيت أبعد بيت
ممحي ورا حدود العتم والريح
والتلج نازل بالدني تجريح
يضيع طريقك ما تعود تفل
وتضل حدي تضل
ويزهر ويدبل ألف موسم فل
وتضل حدي تضل حدي تضل
وما يضل بالقنديل نقطة زيت

والبيت الذي تغني له فيروز هو بيت الحب الذي يجمع حبيبين، وتتمنى أن يكون بعيداً وراء الأفق، بل تتمنى أن ينزل الثلج ويعزله عن العالم، وتضيع معالم طريقه، كي لا يغادر الحبيب هذا البيت، وكي يبقى الحبيب معها ولا يغادرها طول العمر، فالبيت هو خلاص من المجتمع، هو بيت الحب الخالد.

تلك هي لوحة الطفل الأول، عبر عنها الشاعر بوعي، وعن قصد، ويعبر عنها يومياً ملايين الأطفال في العالم كله كل يوم، سواء رسموا بيتاً أو عمارة أو ناطحة سحاب، فالبيت في النهاية مأوى من الطبيعة وحماية، والبيت في النهاية تحقيق للذات، وتأكيد لحضورها الفردي والأسري والاجتماعي.

وكان البيت في قلب الطبيعة مصدر إلهام لكثير من الفنانين، ولعل من أكثرهم ولعاً بتصوير البيت في قلب الطبيعة الفنان الفرنسي بول سيزان (Paul Cézanne) (1839 ـ 1906) وفي بعض لوحاته تظهر الألوان القاتمة ولكن في أكثرها تظهر الألوان الفاتحة، يعبر فيها عن انطباعه وتأثره بالطبيعة في نزعة رومنتيكية، ولذلك تعطي لوحاته الشعور بالراحة والأمان، والإحساس برحابة الطبيعة واتساعها، لأنها تفتح مساحات رحبة واسعة، تتناثر فيها الألوان الهادئة، وتبدو معظم البيوت التي يصورها منفردة، صغيرة، ناعمة، تحتضنها الطبيعة، وتحيطها بالجبال والأشجار، أو تحملها السهول والوديان كأنها راحة طفل يحمل فراشة صغيرة، وقليلة هي لوحاته التي تصور البيت كبيراً يملأ مساحة من اللوحة أكثر مما تملؤه الطبيعة، ونادراً ما تظهر البيوت عنده كثيرة متراصة، ولكن في بعض لوحاته يصور باحات البيوت من الداخل وحدائقها وما فيها من زهور وبشر يعيشون في رفاهية، وبصورة عامة تظل البيوت عنده باعثة على البهجة والسرور.

ولكن ثمة بحث جديد، هو بحث الإنسان المعاصر لا عن بيت في الطبيعة، بل عن بيت في المدينة، ويبدو هذا البحث أصعب، فمن الممكن في الطبيعة اتخاذ بيت من كهف أو شجرة أو من حجر أو من جلد، فثمة مأوى ما دائماً في الطبيعة، ولكن ليس من السهل البحث عن بيت في المدينة، حتى ولا عن غرفة في فندق، وثمة أسباب كثيرة منها ثمن البيت، والزحام، وغياب البيت الصحي، وقد يفني المرء عمره ويصل إلى سن التقاعد ولا يكاد يشتري بيتاً، وإذا ما استطاع فعليه أن يفكر على الفور في تبديله، لأنه اشترى على الأغلب بيتاً صغيراً أو ليس صحياً أو ليس في حي مريح، وإذا ما استطاع استبداله ببيت آخر، سرعان ما يفكر في مشكلة أولاده، وكيف يمكنه أن يوفر لأكبرهم السكن.

إن مشكلة البيت هي من أكثر المشكلات إلحاحاً على الإنسان المعاصر في العالم كله، سواء في ذلك بلدان العالم المتخلف أو المتقدم، فليس توفير سكن في الحالتين بالأمر السهل، ولذلك ما تزال لوحة البيت في وسط الطبيعة تملأ وجدان الإنسان، وما يزال الأطفال يرسمون مثل تلك اللوحة، وفي بعض الحالات يرسم بعض

الفنانين لوحة تحمل في البؤرة منها صورة بيت وسط بيوت كثيرة متراصة مزدحمة.

وقد عبر الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عن مشكلة البحث عن بيت في المدينة، وصور رجلاً يطرد من غرفته، ويتشرد في الشوارع، ويصبح تائهاً يضيع منه اسمه وتضيع شخصيته، ولا يرحمه الحارس الليلي، بل يستوقفه، ليسأله بازدراء من أنت؟ بل يغدو مصباح الشاعر عيناً فضولية تتتبعه، وتلك هي مشكلة الإنسان في المدينة المعاصرة التي يصفها الشاعر بأنها: "مدينة بلا قلب"، وهو عنوان المجموعة الشعرية التي ضمت القصيدة، وعنوانها: "أنا والمدينة"، وفيها يقول:

هذا أنا.. وهذه مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان والجدران تل

تبين ثم تختفي وراء تل

وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب

ظل يذوب

يمتد ظل

وعين مصباح فضولي ممل

دست على شعاعه لما مررت

وجاش وجداني بمقطع حزين

بدأته ثم سكت

- من أنت... يا من أنت؟

الحارس الغبي لا يعي حكايتي

لقد طردت اليوم من غرفتي

وصرت ضائعاً بدون اسم

هذا أنا.. وهذه مدينتي

فالشاعر يعبر عن الطغيان المادي في المدينة، وقسوتها على ذات الفرد، وشعوره فيها بالغربة والضياع، ولكنه لا يأتي على ذكر شيء من هذه المعاني أو الأفكار، إنما يلجأ إلى التصوير، كأنه يحمل عدسة مصور، ويترك للمتلقي حرية الانفعال والتأويل والتفسير، في قدر كبير من الشفافية والوضوح، وهو منذ البدء يضع ذاته في صراع مع المدينة، حين يفتتحها ويختتمها بقوله: "هذا أنا.. وهذه مدينتي"، وبهذا الصراع غير المنتهي ينهي القصيدة، فإذا المدينة ذات حضور يواجه حضور الإنسان ويتحداه، بل ينفيه، وما أشبه الفرد في المدينة بوريقة ليست ذات قيمة تذروها الريح وتطوح بها فوق الأرصفة، والنور المتوقع منه أن يضيء يغدو عيناً فضولية ترقب الإنسان وتحاصره، وحين يحاول الفرد التعبير عن ذاته ولو بمقطع صغير من الغناء، يقطع عليه الحارس أغنيته، ويناديه شاكاً متهماً مسقطاً عنه كل صفات الإنسانية أو المواطنة، فيناديه بأنت، بل إن المدينة تطرده أخيراً من غرفته، أي تسلبه ذاته، وتسقط عنه اسمه، ليغدو ضائعاً من غير هوية ولا ذات ولا ظل، وتلك هي مأساة الإنسان في المدينة.

ولكن، قد يضاف إلى اللوحة أشياء أخرى من خارج الطبيعة، لم يخلقها الله أساساً في الطبيعة، ولا هي منها في شيء، ولا هي من الطبيعة البشرية، ولكنها أصبحت للأسف من طبيعتها، أشياء غير متوقعة، ولكنها أصبحت متوقعة، هي طائرات تخترق السماء، وقنابل تسقط على أسقف البيوت، وحرائق تشب في الحقول، وجثث عجول وأغنام، وتتناثر أشلاء الأطفال والنساء والشيوخ، وتظهر في اللوحة بقع حمراء، هي لوحة يعرفها بعض أطفال العالم، هي عناصر يضيفها إلى الطبيعة أباطرة وقادة وساسة وتجار حروب ومغامرون ومجرمون معتدون غرباء دخلاء، رسمها على الورق أطفال أبرياء في الجزائر وفيتنام وفلسطين، وفي بقاع أخرى

كثيرة من العالم، وفي أزمنة كثيرة، وما يزال أطفال كثر يرسمونها في أمكنة وأزمنة كثيرة من العالم. ولكن ستبقى اللوحة الأجمل هي لوحة الطفل الأول الذي لا يقصد إلى شيء محدد، لا يقصد غير البيت والسهل والجبل والنهر والشمس، ولنا نحن بعد ذلك أن نفسر بحرية العناصر، ونتخيل عناصر أخرى نضيفها إلى اللوحة، ونرجو أن تكون العناصر المضافة إلى اللوحة من الورود والأزاهير والنهر والجبال والشمس والحقول الخضر يتوسطها بيت يتصاعد من مدخنته دخان الموقد ويلعب حول البيت الأطفال.

□□

الإنســانية وحريــة التفكير في القـرآن المنير

□ يحيى عيسى *

كثرت في الآونة الأخيرة محاولات إلصاق تهمة الإرهاب بالإسلام والمسلمين وذلك لأهداف ومقاصد سياسية صرفة في مقدمتها الرغبة في السيطرة على الموارد الطبيعية واستثمار الطاقات البشرية لتحقيق الأهداف المرجوة تلك ومن أجل تحقيق الأهداف تمَّ التخطيط لإيجاد البؤر الساخنة الملتهبة في المناطق المستهدفة وصنع شخصيات محلية طيعة بعيدة عن مصالح الشعوب التي تنتمي إليها تؤدي دور الخادم الأمين للطامعين والعابثين مثل كرة تتقاذفها أرجل اللاعبين بحيث صار الحكام في واد ورعاياهم في واد آخر ، ولم يوفر اللاعبون الطامعون وسيلة من الوسائل إلا وجربوها لتحقيق أهدافهم بدءاً من التدخل العسكري المباشر والاحتلال لكثير من الأوطان تحت ذرائع ومسميات تبدو في ظاهرها إنسانية ولكنها تحمل كل ألوان الحقد والكراهية للآخرين المستهدفين والأمثلة على ذلك كثيرة فكم قتلوا وروعوا وشردوا وظلموا وجوعوا وإلاَّ فما معنى أن تجد جاليات تُعد بالملايين في دول غير أوطانها الحقيقية كالجالية السورية واللبنانية في الأرجنتين والبرازيل وفنزويلا على سبيل المثال .

لقد كمموا أفواه الناس من خلال التجهيل والتجويع حتى جعلوا منهم أدوات جُلّ تفكيرها وسعيها مسخر لتأمين أدنى متطلبات الحياة البشرية ونشروا بذور الفرقة بينهم وروجوا ثقافة الكره والتفرقة ونشروا أفكار الطائفية والمذهبية والعشائرية وحالوا بين العقل وبين التفكير من خلال تعطيل عمل العقل أو إلغائه وقطع سبل العلم وإغلاق دور التعليم إلا التعليم أو التعاليم التي تخدم خططهم ولم تنقصهم في سبيل

---

* باحث من سورية.

ذلك الأدوات من أبناء المناطق ذاتها، تلك الأدوات التي لولاها لما تمكنوا من تحقيق أمر ملموس على الأرض ولما استطاعوا البقاء على الأرض أياماً معدودة .

وكما قلت فقد تمَّ ذلك تحت شعارات ومسميات كاذبة يأتي في مقدمتها الدين لأن الدين يلامس وجدان الناس ويحرك مشاعرهم وقواهم بشكل غريزي أحياناً ولكن الدين والمقاصد الدينية براء من كل ذلك ولم تكن الحروب تهدف إلى نصرة دين ما ولا إلى رد خطر أصحاب دين ما والحروب المسيحية الفظيعة لم تكن تقصد إعلاء شأن الدين المسيحي أو خدمة المسيحيين وكذلك الحروب المسحية المسيحية الإسلامية أو الإسلامية الإسلامية بل كانت المقاصد هي الهيمنة والتملك والاستغلال والاستعباد ونهب الثروات وعلى سبيل المثال فالحرب الصليبية لم تكن حرباً مسيحية ضد المسلمين ولما كان نابليون فرنسا قد أعلن إسلامه في مصر يوماً من الأيام لو كان يقصد من احتلاله لمصر نشر الدين المسيحي وعندما أعلنت فرنسا انتدابها على سورية انتشرت أقاويل وإشاعات عن أخطار تحيق بالمسيحيين في سورية وأن فرنسا قادمة لرفع الأخطار هذه عن المسيحيين وعن الأقليات الدينية الأخرى ولا ينسى أحد من السوريين أنه في ذلك الوقت أختار السوريون رئيساً لحكومتهم رجلاً مسيحياً يُعدُّ من أبرز القامات الوطنية في تاريخ سورية هو فارس الخوري (رحمه الله) وهل يعلم السوريون ماذا قال فارس الخوري عن الاحتلال الفرنسي لسورية ؟ لقد نزل الخوري إلى الجامع الأموي وقال للناس أيها الأخوة : لو كان حقاً ما تدعيه فرنسا أنها قادمة إلى سورية لحماية المسيحيين من المسلمين فسوف أعلن إسلامي!

وجاء الفرنسيون وفعلوا ما فعلوا خلال ربع قرن ثم أجبروا على ترك الأرض لأهلها ورغم أنهم قسّموا سورية إلى دويلات طائفية فقد كان من أبرز من حاربهم ورفض خططهم هم سادة الطوائف من أصحاب الفكر المستير وهم قامات وطنية شامخة رفضت الطائفية والتقسيم ورفعت علم سورية لا رايات الطوائف وانتصرت لسورية كل سورية لا لطائفة بعينها ولا تغيب عن الذاكرة يوماً أسماء هؤلاء الأبطال من سلطان باشا الأطرش ومحمد الأشمر وأحمد مريود وحسن الخراط إلى إبراهيم هنانو وصالح العلي وغيرهم الكثير وصولاً إلى يوسف العظمة (رحمهم الله جميعاً) من هنا فلا يمكن أن يقف أحد وينعت المسيحية بالتطرف والإرهاب أو الإسلام و المسلمين أو البوذية والبوذيين فكل الأديان تدعو إلى الإخاء والمحبة وكل الرسالات السماوية تؤمن بالوصايا العشر ولكل من يظن أنه بالتطرف والتعصب وبالتفرقة والتكفير يمكن أن يصل إلى مرضاة الله أو حجز له مقعد في الجنة هو واهم وعقله معطل وخارج الصلاحية إلا للاستخدام المؤقت إن الحروب التي تشن خارج مقاصد الدفاع عن النفس هي حروب مطامع ومنافع ولا علاقة لها بدين أو عقيدة وحبذا لو وفرّ الساسة ما ينفق على العسكرة والحروب لخدمة البشرية وتنمية منابع الخير والفضيلة على الأرض وهم لو فعلوا ورغم التضخيم السكاني الهائل على هذه الأرض أقول أن هذه الأرض تستطيع أن تطعم ثلاث أضعاف البشر الذين يعيشون فوقها الآن

وبالعودة إلى عنوان البحث حول الإنسانية وحرية التفكير في القرآن فقد كثرت الاتهامات للإسلام والمسلمين بالإرهاب وهذه الاتهامات ليست إلا ذرائع لتحقيق المطامع فلا الإسلام يدعو أو يرضى أو يُقر بالإرهاب ولا المسلمين إرهابيين أو دعاة إرهاب رغم وجود الكثير من المتأسلمين ودعاة الإسلام الذين تم إعدادهم وتحضيرهم من

قبل هـؤلاء أنفسهم الـذين يتهمـون الإسـلام والمسلمين بالإرهـاب كـي تنطلي دعـواهم علـى عقول الناس وتكون قابلة للتصديق .

وبالمناسبة فأنا هنـا لم ولـن أدافع عـن ديـن أو مذهب وأنا أعتقد بـأن الـدين لله وأن النـاس أخوة قبـل الأديـان وقبـل المذاهب والطوائـف والأعـراق والألوان وأتذكر وصية هنا للإمام علي بن أبي طالب لأحد ولاته ... يقول لـه الإمام علي: إعْلم أن الناس أخوة لك فإما أخ لك في الدين أو أخ لك في الخلق ... هكذا قال الإمام علي الذي أسلم وهو فتـى في العاشـرة مـن العمـر ... قـال للـوالي: إنمـا النـاس أخوة لك ولم يقل لـه : إنما المسلمون أخوة لك وهذا هـو خطاب القرآن الكريم الذي قرأته آية آية وكلمة كلمة فمعظم خطاب القرآن هو للإنسان وهو للمؤمن وللإيمان ومن النـادر أن تجد آيـة تقـول أيهـا المسلمون بل تقول : أيهـا النـاس أو أيها الذين آمنوا .. كما أن كلمة المسلم والإسلام والمسلمين لا تخص جماعـة بحـد ذاتها والإسـلام بالمعنى الدقيق هو قبل الدعوة الإسلامية فإبراهيم الخليل كان مسلماً وهكذا كل الأنبياء والرسل هم مسلمون بمعنـى التسليم لله والتسليم بقضائه وقدره والسلام والمحبـة بـين النـاس ونـشر الحـب والإخاء والرحمة بينهم ومن هنـا فـإن المسلم غير المـؤمن والمـؤمن قـد يكـون غـير المسلم بـالمعنى الدقيق للكلمة فقد يكون مسيحياً أو يهودياً أو بوذيـاً أو كونفوشوسـياً أو حتـى إنسـاناً بـالمعنى الـصحيح للإنسانية ... يقـول القـرآن الكـريم في فاتحته الحمد لله رب العالمين ولم يقل الحمد لله رب المسلمين فـالله لكـل خلقـه حتـى الـدواب والبهائم والطير منه ولعلي أجد مناسباً الـدخول في بحـث الإنسانية وفـق منظـور القـرآن مـن الفاتحـة وهـي أم الكتـاب إذ يخاطـب النـاس كافـة وليس من أسلموا منهم وحسب .

ثم جـاء اشـتراط الإيمـان وفق القـرآن علـى الإيمـان بالرسـالات وبالأنبيـاء الـذين جـاؤوا قبـل رسـالة محمد(ص) فالمسلم وفق القرآن يُقر ويعترف لا بل يشترط فيه أن يؤمن بالرسالات والأنبياء السابقين حتى يصح إسلامه وبالتالي فـالمُنكر للرسـالات أو الأنبيـاء لـيس مـسلماً ... يقـول القـرآن في الآيـة الرابعـة مـن سـورة البقـرة : **﴿وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَبِالآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ﴾** ... ويضيف القـرآن بـالقول عـن هـؤلاء في الـسورة الخامـسة أنهـم هـم علـى هـدى مـن ربهـم: **﴿أُوْلَئِكَ عَلَى هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾** وهنـا الدلالـة علـى أن سـوى هـؤلاء أي الـذين لا يؤمنـون بالرسـالات الأخـرى هـم ليسـو علـى سـبيل الهدى ولا على سبيل الفـلاح ، وإنْ جـاء في بعض آيات القرآن ذِكرٌ للنصارى واليهود وإن ظن بعض الأخوة المسيحيين أنهم هم المعنيون بخطاب القـرآن فخطـاب القـرآن لا يعـني المـسيح ولا المـسيحيين عندما يتعرض بالـذكر للنصارى فالنصارى قوم آخرون كانوا في ذلك الزمان وكانوا غير مؤمنين بالرسالة التي جاء بها السيد المسيح كما كانت حالة الأعراب الذين قالوا آمنا ولكنهم لم يؤمنوا وإنما أسلموا بـالقوة وإلا فكيف يجعل الله بقوله في القرآن المسيح كلمة له وروح وكيف يرفع من شأن المسيح وأمه مريم إلى الدرجة التي جاء بها ؟

إنمـا النـصارى قـوم آخـرون قـد يكونـون كالأعراب وليس للمسيح ولأتباعه علاقة في هذا الخطاب فكثير من الذين قالوا آمنا بالمسيح إنما آمنوا بألسنتهم وليس بقلوبهم وهكذا الأعراب وهؤلاء جميعاً هم المفسدون في الأرض الذين قال عـنهم القـرآن في الآيـة رقـم /11/ مـن سـورة

البقرة ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ قَالُواْ إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ﴾ وفي الآية /12/ يقول ﴿أَلا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِن لاَّ يَشْعُرُونَ﴾ وفي خطاب القرآن في السورة ذاتها من سورة البقرة الآية رقم /21/ يخاطب الناس كافة مؤكداً أن ربهم واحد وهو الرب الذي خلقهم والذين من قبلهم ويدعو الناس كافة لعبادة الرب الواحد ولم يذكر القرآن رباً للمسلمين أو المسيحيين أو سواهم بل الرب واحد للجميع ... تقول الآية رقم /21/ ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ ويدعو القرآن الناس كافة لسلوك طريق الخير والفضيلة ويوضح النفاق عند بعض الناس الذين يدعون الناس لهذا السلوك وينسون أنفسهم ... تقول الآية رقم /44/ من سورة البقرة ﴿أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُمْ وَأَنتُمْ تَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلاَ تَعْقِلُونَ﴾ وهنا كما في كل الآيات التي نذكرها نلاحظ أن الخطاب موجه للناس كافة وليس للمسلمين وحسب.

ويشير القرآن إلى تعدد الأفكار والألوان والاتجاهات ويؤكد أنها الحالة الطبيعية للخلق وأنها الحالة الإيجابية بشرط عدم الفساد والإفساد في الأرض .. جاء في الآية رقم /60/ من سورة البقرة ﴿وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُواْ وَاشْرَبُواْ مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلاَ تَعْثَوْا فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾.

وهنا تأكيد آخر من القرآن في خطابه للناس بقوله: قد علم كل أناس مشربهم ولم يقل قد علم المسلمون مشربهم وأعطى الناس مساحة كبرى من الحرية لاحدود لها سوى عدم الفساد في الأرض.

ويعود القرآن الكريم إلى رفض وإنكار منطق التكفير وعدم الاعتراف بالآخرين بل يبشر هؤلاء الآخرين بالأمن وعدم الخوف وبالأجر والمغفرة ... يقول الله في الآية رقم /62/ من سورة البقرة ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُواْ وَالَّذِينَ هَادُواْ وَالنَّصَارَى وَالصَّابِئِينَ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَعَمِلَ صَالِحاً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ﴾.

لقد اشترط القرآن الإيمان بالله والعمل الصالح للتمايز بين الناس بغض النظر أكانوا يهوداً أم نصارى أم صابئة أو مسلمين ونلاحظ أنه في الآية السابقة تطرق إلى عدم الفساد في الأرض وفي الآية اللاحقة تطرق إلى الإيمان والعمل الصالح ولا شك أن عدم الفساد والعمل الصالح هما أهم ركنين لإقامة الحياة البشرية على هذه الأرض وازدهارها وإعمارها وفق قيم الحق والعدل والمساواة. ثم يوصي القرآن بالرحمة عندما ينتقد القلوب القاسية ويعتبر أن الحجارة القاسية أفضل من القلوب القاسية لأن من الحجارة ما تتفجر منه الينابيع والأنهار لتروي الأرض وتخرج الزرع وتطعم الضرع ... تقول الآية رقم /74/ من سورة البقرة ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً﴾.

وفي إشارة أخرى للإيمان كان خطاب القرآن مطلقاً ولكل الناس في الأرض ولم يكن موجهاً للمسلمين أو سواهم.

تقول الآية رقم /82/ من سورة البقرة ﴿وَالَّذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ أُولَئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ لم يقل القرآن الذين أسلموا بل قال الذين آمنوا وفي هذا اعتراف إلهي بالآخرين ودعوة للناس كافة للإيمان والإقرار بهذا التعدد والتلون بين الكائنات العاقلة ويدعو القرآن الناس إلى القول الحسن بقوله في الآية التالية رقم /83/ من سورة البقرة ﴿وَقُولُواْ لِلنَّاسِ حُسْناً﴾ ويوصي في الآية اللاحقة رقم /84/ بحرمة الدم البشري إذ يقول ﴿وَإِذْ أَخَذْنَا

ميثاقكم لا تسفكون دماءكم ولا تخرجون أنفسكم من دياركم﴾ .

ثم يشير إلى الذين ينافقون في تفسير الآيات فيأخذون بعضها ويتركون بعضها الآخر في الآية /85/ ﴿أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض﴾ وينذر من يفعل ذلك بقوله ﴿فما جزاء من يفعل ذلك منكم إلا خزي في الحياة الدنيا ويوم القيامة يردون إلى أشد العذاب﴾ .

ويعود للتأكيد على صحة الرسالات كافة وعلى سوء تقدير الناس لها وسوء تقدير بعضهم للرسل والأنبياء ... تقول الآية رقم /87/ من سورة البقرة ﴿ ولقد آتينا موسى الكتاب وقفينا من بعده بالرسل وآتينا عيسى ابن مريم البينات وأيدناه بروح القدس أفكلما جاءكم رسول بما لا تهوى أنفسكم استكبرتم ففريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون﴾ .

ويعود ليؤكد على وحدة الرسالات وسموها وشمولية الإيمان بها في الآية /98/ من سورة البقرة إذ يقول﴿من كان عدواً لله وملائكته ورسله وجبريل وميكال فإن الله عدو للكافرين﴾ .

ثم إن الله يؤكد في القرآن على عدم اشتراط القبلة للتوجه إلى الله فالله موجود في كل مكان وبكل اتجاه ولا يشترط في التوجه إليه إلا الإيمان به ... تقول الآية رقم /115/ من سورة البقرة ﴿ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله إن الله واسع عليم﴾.

ويعود القرآن للتأكيد أن الإسلام لا يعني إسلام ما بعد محمد عليه السلام بل الإسلام هو إسلام إبراهيم وموسى وعيسى وكل الرسل والأنبياء ... تقول الآية رقم /131/ من سورة البقرة في خطاب لإبراهيم عليه السلام ﴿إذ قال له ربه أسلم قال أسلمت لرب العالمين﴾ وفي الآية اللاحقة رقم /132/ يوصي إبراهيم بنيه وذريته باتباع ذلك إذ تقول الآية ﴿ووصى بها إبراهيم بنيه ويعقوب يا بني إن الله اصطفى لكم الدين فلا تموتن إلا وأنتم مسلمون﴾.

ثم يأتي القرآن لتوضيح حرية الإنسان ومسؤوليته عن نفسه وعن عمله فقط فهو لا يسأل ولا يتحمل مسؤولية من سبقه من أمم وأقوام خلت فالمقياس هو عمل الإنسان ولا يتحمل أحد وزر آخر ... تقول الآية رقم /134/ من سورة البقرة ﴿تلك أمة قد خلت لها ما كسبت ولكم ما كسبتم ولا تسألون عما كانوا يعملون﴾.

هذا هو العدل الإلهي وهذا هو منطق القرآن وخطاب الله للناس كافة من خلاله ولذلك فمن الكفر والسوء والطغيان أن يأتي زيد من الناس لينصب من نفسه وكيلاً أو محامياً عن الله وخاصة في الأمور التي أشار إليها القرآن تصريحاً لا تلميحاً وأعتقد أن خطاب الله كان شاملاً ولم تنقصه أو تعوزه الإشارة إلى كل أساسيات السلوك البشري وإلى كل القيم الواجب التمسك بها والعمل بمضمونها .

إن المقياس عند الله في محكم القرآن هو العمل الصالح والحرية التامة في المعتقد والإيمان بالرسالات والرسل دون تفريق بين أحد منها فكيف وبأي حق يأتي بعض الناس ليفرقوا أو يهمزوا أو يلمزوا من زيد أو عمر بسبب عقيدة أو انتماء يخالف معتقدهم؟ تقول الآية رقم /136/ ﴿قولوا آمنا بالله وما أنزل إلينا وما أنزل إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتي موسى وعيسى وما أوتي النبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون﴾ .

وإذا كان الله رحيماً بالناس ويحضهم على الرحمة فكيف يسوغ بعض الناس لأنفسهم ظلم الآخرين أو الحط من قدرهم وكرامتهم حتى لو كانوا مخطئين .. تقول الآية رقم /143/﴿ وما كان الله ليضيع إيمانكم إن الله بالناس لرؤوف

رَّحِيمٌ﴾ وأعود للقول إن الله لم يخص المسلمين برحمته بل الناس كافة بالقول الصريح كما سبق وذكرنا .

ويطلب الله من الناس أن يتسابقوا إلى الخير لا إلى الشر والأذى والعدوان رغم أن الناس أجناس وأطياف وألوان ومذاهب ومشارب ... تقول الآية رقم /148/ **﴿وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا فَاسْتَبِقُواْ الْخَيْرَاتِ أَيْنَ مَا تَكُونُواْ يَأْتِ بِكُمُ اللّهُ جَمِيعًا إِنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾**.

ومع البيان القرآني الدال أن الناس ألوان وأجناس ومذاهب فهو يؤكد أن الله واحد عند الجميع وإن تعددت طرق التفكير في معرفته والوصول إليه... تقول الآية رقم /163/ **﴿وَإِلَـهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ لاَّ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ﴾**.

ويدعو القرآن إلى ما ينفع الناس في الآية /164/ إذ يقول **﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ النَّاسَ﴾** ويُتيح للناس الانتفاع بخيرات البر والبحر بالجهد الحلال وعدم إتباع خطوات الشيطان إذ يقول في الآية /168/ **﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ كُلُواْ مِمَّا فِي الأَرْضِ حَلاَلاً طَيِّبًا وَلاَ تَتَّبِعُواْ خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾**.

ويوضح أن البر ليس في إقامة الصلاة وإتيان العبادات فقط بل بالإيمان بالله ورسله ومراعاة ذوي القربى والعطف على اليتامى والمساكين والسائلين والمحتاجين وبالوفاء بالعهود والصبر والصدق... تقول الآية رقم /177/ **﴿لَّيْسَ الْبِرَّ أَن تُوَلُّواْ وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَالْمَلآئِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ وَآتَى الْمَالَ عَلَى حُبِّهِ ذَوِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينَ وَابْنَ السَّبِيلِ وَالسَّآئِلِينَ وَفِي الرِّقَابِ وَأَقَامَ الصَّلاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَالْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَاهَدُواْ وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاء وَالضَّرَّاء وَحِينَ الْبَأْسِ أُولَئِكَ الَّذِينَ صَدَقُوا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ﴾** .

ويدعو القرآن بل يأمر الناس أن لا يأكلوا الأموال بالباطل كما جاء في الآية رقم /188/ **﴿وَلاَ تَأْكُلُواْ أَمْوَالَكُم بَيْنَكُم بِالْبَاطِلِ وَتُدْلُواْ بِهَا إِلَى الْحُكَّامِ لِتَأْكُلُواْ فَرِيقًا مِّنْ أَمْوَالِ النَّاسِ بِالإِثْمِ وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ﴾** ويبيح القرآن للإنسان الدفاع عن نفسه ويحرم الاعتداء كما جاء في الآية رقم /190/ **﴿وَقَاتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلاَ تَعْتَدُواْ إِنَّ اللّهَ لاَ يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ﴾** .

ويدعو القرآن الناس إلى المعروف والإنفاق وعدم التهور والإحسان إلى الآخرين كما جاء في الآية رقم /195/ **﴿ وَأَنفِقُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ وَلاَ تُلْقُواْ بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوَاْ إِنَّ اللّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾** .

ويأمر القرآن الناس كافة للسلم والسلام ويعتبر العدوان من عمل الشيطان مؤكداً أن الشيطان عدو للإنسان لا يأتيه إلا بالخسران والخيبة ... تقول الآية رقم/208/ **﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ ادْخُلُواْ فِي السِّلْمِ كَآفَّةً وَلاَ تَتَّبِعُواْ خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾**.

ويأمر بالعفو والصفح معتبراً أن العفو خير الإنفاق كما جاء في الآية رقم /219/ **﴿ وَيَسْأَلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَ قُلِ الْعَفْوَ كَذَلِكَ يُبيِّنُ اللّهُ لَكُمُ الآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ﴾** وفي الآية /237/يقول **﴿وَأَن تَعْفُواْ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى وَلاَ تَنسَوُاْ الْفَضْلَ بَيْنَكُمْ إِنَّ اللّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾**. وهنا نلاحظ دعوة القرآن إلى الاعتراف بالفضل ونشر الفضيلة بين الناس كقيمة من القيم الإنسانية الراقية.

ثم يشير القرآن في محكم بيانه على سمو مرتبة عيسى المسيح (عليه السلام) وأنه فضله على بعض الرسل إذ تقول الآية رقم /253/ **﴿تِلْكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ مِّنْهُم مَّن كَلَّمَ**

اللّهُ وَرَفَعَ بَعْضَهُمْ دَرَجَاتٍ وَآتَيْنَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ الْبَيِّنَاتِ وَأَيَّدْنَاهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ﴾.

ويؤكد القرآن حرية المعتقد في محكم بيانه أيضاً إذ تقول الآية رقم /256/ ﴿**لاَ إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىَ لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ**﴾.

ثم يأمر بقول المعروف وينهي عن قول السوء والأذى ويعتبر أن قول المعروف خير من الصدقة التي يتبعها أذى أو ضرر وفق ما جاء في الآية /263/ ﴿ **قَوْلٌ مَّعْرُوفٌ وَمَغْفِرَةٌ خَيْرٌ مِّن صَدَقَةٍ يَتْبَعُهَا أَذًى وَاللّهُ غَنِيٌّ حَلِيمٌ**﴾ في الآية /264/ يقول القرآن ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ لاَ تُبْطِلُواْ صَدَقَاتِكُم بِالْمَنِّ وَالأذَى**﴾ وفي هذا إيضاح وبيان للناس أن يلتزموا الصدق وصفاء النية وطهارة القلب عندما يتصدقون أو ينفقون وكي لا تكون النفقة أو الصدقة بهدف المراءاة والظهور أمام الآخرين أو التعالي عليهم .

وفي إشارة على وجوب القول الحسن وترك الآخر في حرية تامة من الاعتقاد ينهي الله الرسول عن إلزام الآخرين بالهداية فكيف بمن هم دون مقام الرسول من البشر الذين يصيبون ويخطئون كيف للبشر أن تلزم بشراً مثلها بالهداية أو الإيمان أو الاقتناع .. جاء في الآية رقم /272/ ﴿**لَّيْسَ عَلَيْكَ هُدَاهُمْ وَلَكِنَّ اللّهَ يَهْدِي مَن يَشَاءُ**﴾ فالقضية الإيمانية قضية اختيارية خالصة لا إكراه فيها ولاترغيب أو ترهيب والناس كلهم سواسية لافرق بين مسلم ومسيحي أو بين يهودي وصابئي أو مؤمن وكافر لأن مقاييس الإيمان عند الله والله يحاسب أو يعفو وهذا الأمر ليس من مسؤولية البشر حتى إنه لم يكن من مسؤولية النبي كما جاء في الآية السابقة من القرآن ولا يختلف الأمر هنا عما جاء في الإنجيل والتوراة لأن الرسالات متفقة ومصدقة لبعضها ...

تقول الآية رقم /3/ من سورة آل عمران﴿**نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقاً لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنزَلَ التَّوْرَاةَ وَالإِنجِيلَ** ﴾ وفي القرآن آيات محكمات هن أم الكتاب وأخرى متشابهات وهنا دور العقل في التمييز بين المحكم والمتشابه وهنا نرى الذين ارتدوا الدين عباءة لهم لتحقيق مآرب أخرى يأخذون بالمتشابه من الآيات وهؤلاء وصفهم الله في القرآن بأن في قلوبهم زيغ وضلال .. جاء في القرآن في الآية /7/ من سورة آل عمران﴿**هُوَ الَّذِيَ أَنزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاء الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاء تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللّهُ**﴾ .

ونرى إجلال وتكريم الأنبياء والرسل سمة من سمات القرآن فالآية رقم /33/ من سورة آل عمران تقول ﴿**إِنَّ اللّهَ اصْطَفَى آدَمَ وَنُوحاً وَآلَ إِبْرَاهِيمَ وَآلَ عِمْرَانَ عَلَى الْعَالَمِينَ**﴾ .

وفي الآية رقم /42/ ﴿**وَإِذْ قَالَتِ الْمَلاَئِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاء الْعَالَمِينَ**﴾.

في الآية /45/ يجعل البشرى لمريم في المسيح عليه السلام ويعتبره الله كلمته ﴿**إِذْ قَالَتِ الْمَلآئِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهاً فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ**﴾.

وفي الآية /46/يقول عن المسيح ﴿ **وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلاً وَمِنَ الصَّالِحِينَ**﴾ .

ثم يعود القرآن في الآية رقم /84/من سورة آل عمران لاشتراط الإيمان عند الناس بالإيمان بكل الرسل والأنبياء وعدم التفريق بينهم ﴿**قُلْ آمَنَّا بِاللّهِ وَمَا أُنزِلَ عَلَيْنَا وَمَا أُنزِلَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَالنَّبِيُّونَ مِن رَّبِّهِمْ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ** ﴾ ويدعو الناس إلى الإنفاق

وكظم الغيظ والعفو عن الآخرين والإحسان إليهم ... تقول الآية /134/ من سورة آل عمران ﴿الَّذِينَ يُنفِقُونَ فِي السَّرَّاء وَالضَّرَّاء وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ وَاللّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾.

وهنا نعود لنذكر أن الخطاب للناس ومن أجل الناس كافة ... تقول الآية /138/ تأكيداً على ذلك ﴿هَـذَا بَيَانٌ لِّلنَّاسِ وَهُدًى وَمَوْعِظَةٌ لِّلْمُتَّقِينَ﴾ .

وفي الآية رقم /1/ من سورية النساء ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَاء﴾ وفي الآية رقم /58/ من سورة النساء يحضُّ القرآن الناس كافة على تادية الأمانات وعلى العدل ﴿إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تُؤدُّواْ الأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا وَإِذَا حَكَمْتُم بَيْنَ النَّاسِ أَن تَحْكُمُواْ بِالْعَدْلِ﴾ .

نلاحظ دائماً أن الخطاب للناس جميعاً وليس للمسلمين وحسب فالقرآن جامع شامل ومكمل لما قبله من الرسالات وليس بديلاً أو ناسخاً لها ولم يغفل القرآن عن شيء مهم في حياة البشر حتى في نواحي التعامل العرضي بين الناس إذ يدعو إلى رد التحية بأحسن منها على سبيل المثال تقول الآية /86/ من سورة النساء﴿وَإِذَا حُيِّيْتُم بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّواْ بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا إِنَّ اللّهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيبًا﴾ وحرم القرآن القتل إلا بالخطأ واعتبره جرماً عظيماً في حالة العمد يدخل صاحبه جهنم خالداً فيها ... يقول في الآية /92/من سورة النساء ﴿وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَن يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلاَّ خَطَئًا﴾ وفي الآية /93/ ﴿وَمَن يَقْتُلْ مُؤْمِنًا مُّتَعَمِّدًا فَجَزَآؤُهُ جَهَنَّمُ خَالِدًا فِيهَا وَغَضِبَ اللّهُ عَلَيْهِ وَلَعَنَهُ وَأَعَدَّ لَهُ عَذَابًا عَظِيمًا﴾ .

والمؤمن هنا هو مفرد جمعُهُ المؤمنون ولايشترط بالمؤمن أن يكون مسلماً فقد يكون كائناً من كان من الناس ... جاء في الآية /152/من سورة النساء ﴿وَالَّذِينَ آمَنُواْ بِاللّهِ وَرُسُلِهِ وَلَمْ يُفَرِّقُواْ بَيْنَ أَحَدٍ مِّنْهُمْ أُوْلَـئِكَ سَوْفَ يُؤْتِيهِمْ أُجُورَهُمْ وَكَانَ اللّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا﴾ .

ويعود القرآن للأمر بالعدل واعتبار العدل أقرب للتقوى ... تقول الآية رقم /8/ من سورة المائدة ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ كُونُواْ قَوَّامِينَ لِلّهِ شُهَدَاء بِالْقِسْطِ وَلاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَى أَلاَّ تَعْدِلُواْ اعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى وَاتَّقُواْ اللّهَ إِنَّ اللّهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾ .

كما يأمر بالرحمة والتسامح في كل الظروف وبكل الاعتبارات ومهما بلغت أسباب عدم التسامح جاء في الآية /28/ من سورة المائدة ﴿لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ﴾ .

واعتبر القرآن من يقتل نفساً بغير نفس أو فساداً في الأرض فكأنما يقتل الناس جميعاً .

تقول الآية /32/ من سورة المائدة ﴿مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَن قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا﴾ .

وفي بيان آخر للقرآن يؤكد فيه نبوة عيسى المسيح ورسالته وإنجيله ... جاء في الآية /46/ من سورة المائدة ﴿وَقَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِم بِعَيسَى ابْنِ مَرْيَمَ مُصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ التَّوْرَاةِ وَآتَيْنَاهُ الإِنجِيلَ فِيهِ هُدًى وَنُورٌ وَمُصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ التَّوْرَاةِ وَهُدًى وَمَوْعِظَةً لِّلْمُتَّقِينَ﴾ .

ولم يكتف القرآن بتصديق نبوة المسيح ورسالته وإنجيله بل أتاح لكل من آمن به الحرية التامة في القيام بكل ما تتطلبه الحالة الإيمانية بل زاد القرآن على ذلك بالدعوة إلى الحكم بما أنزل الله في الإنجيل تقول الآية رقم /47/ من سورة المائدة ﴿وَلْيَحْكُمْ أَهْلُ الإِنجِيلِ بِمَا أَنزَلَ اللّهُ

فيه وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَا أَنزَلَ اللّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ﴾ .

ويوضح القرآن أن الله لا يعجزه أن يجعل الأمم أمةً واحدة والشعوب شعباً واحداً والأديان ديناً واحداً ولكن الإرادة الإلهية فرضت هذا التنوع الساحر الجميل على الأرض للتنافس والتسابق إلى الخير والفضيلة وإلى المحبة والتسامح والجمال لا للتباغض والتنابذ والتقاتل والعدوان ... تقول الآية /48/ من سورة المائدة : ﴿ وَلَوْ شَاء اللّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَكِن لِّيَبْلُوَكُمْ فِي مَا آتَاكُم فَاسْتَبِقُوا الخَيْرَاتِ إِلَى الله مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾.

وبالعودة إلى تصديق القرآن للرسالات الأخرى وتعظيم الرسل التي جاءت بها فهو يزيد على ذلك بدعوته أهل هذه الرسالات للالتزام بها وإقامة شعائرها .. تقول الآية رقم /68/ من سورة المائدة ﴿قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَسْتُمْ عَلَى شَيْءٍ حَتَّىَ تُقِيمُواْ التَّوْرَاةَ وَالإِنجِيلَ وَمَا أُنزِلَ إِلَيْكُم مِّن رَّبِّكُمْ﴾ فالقرآن يعتبر كل أهل الرسالات مؤمنين شرط إقامة شعائر الإيمان ويبشر هؤلاء بالسعادة والمسرة والسلام ... تقول الآية رقم /69/ من سورة المائدة ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُواْ وَالَّذِينَ هَادُواْ وَالصَّابِؤُونَ وَالنَّصَارَى مَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وعَمِلَ صَالِحًا فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ﴾.

ولم يدع القرآن ولا النبي محمد(ع) إلى نشر الدعوة بالقوة أو بالسيف ولم يقبل نشر أي دعوة بالإكراه بل اعترف بالجميع وأعطى الحرية للجميع واعتبر أن الناس كلهم إخوة ولم يسمح الله في كلامه المنصوص عنه في القرآن ... لم يسمح للنبي أن يفرض دعوته على أحد تقول الآية رقم /99/من سورة المائدة ﴿مَّا عَلَى الرَّسُولِ إِلاَّ الْبَلاَغُ وَاللّهُ يَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا تَكْتُمُونَ﴾ .

وإلى كل من يحمل الفكر المتشدد والمتعصب وكل من يكفر الآخرين أو يرتضي فتاوى التكفير أو مشايخ التكفير والفتن من كل الأديان وكل الأطياف والألوان يأتي البيان القرآني في الآية رقم /105/ من سورة المائدة ليدحض مزاعمهم ويفضح أباطيلهم وأراجيفهم فلم يوكل الله أحداً عنه للدفاع عن الدين ولم يكلف أحداً مهما بلغ شأنه من العلم اللاهوتي أن يكفر الناس أو يحط من شأنهم لاعتبارات تحمل شعارات ومسميات دينية أو طائفية أو مذهبية تقول الآية ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ عَلَيْكُمْ أَنفُسَكُمْ لاَ يَضُرُّكُم مَّن ضَلَّ إِذَا اهْتَدَيْتُمْ إِلَى اللّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾ .

وهذا الخطاب القرآني موجه للمؤمنين الذين اهتدوا السبيل القويم وعملوا بتعاليم القرآن الكريم وتعاليم الرسالات السماوية الحقة وبالتالي فهو غير موجه للتكفيريين أو المتشددين من أي مذهب كانوا أو دين وهم أيضاً غير معنيين به لأنهم براء من القرآن مثل براءة الذئب من دم يوسف وإن القرآن لا يعتر بل يحذر وينذر كل من يرى في نفسه أنه داعية إلى دين أو معتقد بالإكراه فكيف يقوم بعض الناس بذلك وكيف يفتي بعض دعاة العلم بجواز ذلك وكيف يرى بعض هؤلاء أن الدعوة بالسيف والقتل والذبح وهتك الحرمات والأعراض إنما هي دعوة صحيحة ويلصقونها تارة بالإسلام وتارة بالمسيحية والإسلام والمسيحية براء من ذلك إلى يوم الدين؟ تقول الآية رقم /164/ من سورة الأنعام ﴿قُلْ أَغَيْرَ اللّهِ أَبْغِي رَبًّا وَهُوَ رَبُّ كُلِّ شَيْءٍ وَلاَ تَكْسِبُ كُلُّ نَفْسٍ إِلاَّ عَلَيْهَا وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى ﴾ فالرب كما يوضح القرآن لكل ذي بصيرة هو رب العباد وهو رب العالمين وهو رب الناس كل الناس وليس رباً لفئة ما أو مذهب ما أو لون أو

عرق أو مذهب أو طائفة ويضل من يقول غير ذلك ويكفر من يكفر الآخرين .

وفي سورة الأعراف الآية رقم /35/ يخاطب الله الناس بعبارة أخرى جميلة تدل وترشد الناس أنهم أبناء آدم وتذكرهم بذلك وتبين الآية رؤية الله تعالى في القرآن للحالة التي جاء بها الرسل في الدعوة فكيف بالآخرين من هم دون الرسل فالحالة الدعوية عند الرسل وفق أوامر الله هي أن يقصّ الرسل الآيات للناس ويوضحون السبل للإيمان والسبل للمعرفة ويتركون الناس بحريتهم التامة في القبول أو عدمه وتقول الآية **﴿يا بَنِي آدَمَ إِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَقُصُّونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِي فَمَنِ اتَّقَى وَأَصْلَحَ فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ﴾** .

ثم يعود في الآية رقم /85/ من الأعراف ليوصي الناس بالوفاء والصدق وأن لا يفسدوا في الأرض ولا يبخسوا الآخرين أشياءهم تقول الآية **﴿ قَدْ جَاءتْكُم بَيِّنَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ فَأَوْفُواْ الْكَيْلَ وَالْمِيزَانَ وَلاَ تَبْخَسُواْ النَّاسَ أَشْيَاءهُمْ وَلاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ بَعْدَ إِصْلاَحِهَا ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴾** .

وفي مسألة الإيمان يؤكد الله في القرآن أن الله الحكم فيمن آمن أو لم يؤمن ولم يترك الأمر لأهواء الناس ودوافعهم في الحكم بهذا الأمر الخطير تقول الآية /87/ من سورة الأعراف **﴿وَإِن كَانَ طَآئِفَةٌ مِّنكُمْ آمَنُواْ بِالَّذِي أُرْسِلْتُ بِهِ وَطَآئِفَةٌ لَّمْ يْؤْمِنُواْ فَاصْبِرُواْ حَتَّى يَحْكُمَ اللّهُ بَيْنَنَا وَهُوَ خَيْرُ الْحَاكِمِينَ﴾**

ويوضح القرآن أن الحكمة الإلهية اقتضت هذا التنوع في كل شيء على الأرض واقتضت وجود الشيء ونقيضه كي يرى الناس ويعتبروا ويتفكروا ويقارنوا فلولا الخير ما عرف الشر ولولا ضوء النهار ما عرف ظلال الليل وهكذا تقول الآية رقم /168/ من سورة الأعراف **﴿ وَقَطَّعْنَاهُمْ فِي الأَرْضِ أُمَمًا مِّنْهُمُ الصَّالِحُونَ وَمِنْهُمْ دُونَ ذَلِكَ وَبَلَوْنَاهُمْ بِالْحَسَنَاتِ وَالسَّيِّئَاتِ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ﴾** .

وفي هذا الخضم الكبير من التنوع الثقافي والفكري والاجتماعي ومن تنوع اللغات والمعتقدات والأعراف والأعراق يأمر الله تعالى رسوله محمد (ص) أن يأمر بالعفو ويراعي ما تعارف عليه الناس في حياتهم وأن يُعرض عن الجاهلين والأعراض عنهم يعني تركهم أو تجنبهم .. تقول الآية /199/ من سورة الأعراف **﴿خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ﴾** .

أن هذا الخطاب القرآني يشكل أساساً لقيام المجتمع الإنساني المزدهر الذي تسوده قواعد المحبة والتسامح بالعفو وبالأعراض عن كل ما يهدد قواعد السلم والأمن بين الناس، وفي حالة الأضطرار للحرب دفاعاً عن النفس أو عن الأرض والعرض يأمر الله رسوله أن يقبل الصلح والسلم إذا قبل الطرف الآخر وفي هذا الخطاب دعوة صريحة وتوضيح هام للناس بأهمية الحوار وأعمال العقل وعدم استخدام القوة أو العدوان لتحقيق مكاسب ومطامع على حساب الآخرين .. وتقول الآية رقم /61/ من سورة الأنفال **﴿وَإِن جَنَحُواْ لِلسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى اللّهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾** .

ويأمر الله رسوله بأن يحافظ على حياة الإنسان من الطرف الخصم وأن يعامله معاملة حسنة ثم يتركه بعد أن يضمن أمانه وكم في هذا الأمر من سمو في الأخلاق ورفعة في القيم وحفاظ على كرامة الآخر وأن كان عدواً وخصماً وهذا يناقض تماماً لكل ما ترتكبه جماعات الإرهاب المتأسلمة أو رعاة الحروب وتجارها في العالم .. تقول الآية رقم /6/ من سورة التوبة **﴿وَإِنْ أَحَدٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ**

فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلَامَ اللَّهِ ثُمَّ أَبْلِغْهُ مَأْمَنَهُ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَ يَعْلَمُونَ ﴾ .

ونهى القرآن عن الظلم ووضح للناس كافة أن البشر مجموعة من الأمم وأن لكل أمة رسولها ورسول كل أمة يقضي بين أفرادها بالعدل ودون أدنى ظلم يذكر .. تقول الآية رقم /47/ من سورة يونس ﴿وَلِكُلِّ أُمَّةٍ رَّسُولٌ فَإِذَا جَاءَ رَسُولُهُمْ قُضِيَ بَيْنَهُم بِالْقِسْطِ وَهُمْ لاَ يُظْلَمُونَ﴾ .

ولم يرض القرآن من الرسول أن يكره الناس على قبول الدعوة قناعتهم فكيف يفسر دعاة التكفير ودعاة السيف قناعتهم بوجوب إكراه الآخر أو إجباره على القبول بأفكارهم واعتقاداتهم ؟ أليس في ذلك مخالفة صريحة لله ورسوله وتعد على حدود وحرمات الله ؟ تقول الآية رقم /99/ من سورة يونس ﴿وَلَوْ شَاء رَبُّكَ لآمَنَ مَن فِي الأَرْضِ كُلُّهُمْ جَمِيعًا أَفَأَنتَ تُكْرِهُ النَّاسَ حَتَّى يَكُونُواْ مُؤْمِنِينَ﴾ .

ولم يقبل القرآن من الرسول أن يكون وكيلاً عن الآخرين في معتقداتهم أو أفكارهم فكيف يقيم بعض الناس من أنفسهم وكلاء ليس عن الآخرين وحسب بل وكلاء عن الله في الأرض وعلى مبدأ من ليس منا أو يقبل أفكارنا فهو عدو لنا فهل في هذا السلوك شيء يمكن به التقرب إلى الله ؟ إن الله يجيب بالنفي في القرآن المجيد وفي الآية رقم /108/ من سورة يونس ﴿قُلْ يَا أَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جَاءكُمُ الْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ فَمَنِ اهْتَدَى فَإِنَّمَا يَهْتَدِي لِنَفْسِهِ وَمَن ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا وَمَا أَنَاْ عَلَيْكُم بِوَكِيلٍ ﴾ .

وفي موضع آخر من القرآن يقول على لسان نوح عليه السلام سائلاً قومه : إن كنت على بينة وحق من ربي وإن أحاطني الرب برحمته ثم عميت عيونكم عنها فهل ألزمكم بها وهنا يقصد نوح أنه لا يلزم أحد بإتباع دعوته ولا بابتغاء رحمة الله وغفرانه فلكل نصيبه من كل شيء .. تقول الآية رقم /28/ من سورة هود ﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّيَ وَآتَانِي رَحْمَةً مِّنْ عِندِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَارِهُونَ ﴾ وهنا يجب أن نتذكر ولا ننسى أبداً أن نوحاً عليه السلام لم يكره ابنه وزوجته على الإيمان بدعوته وماتوا في الطوفان كما تذكر الرواية القرآنية .. تقول الآية رقم /42/ من سورة هود ﴿وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ﴾ قال ابنه في الآية التالية ﴿سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾ .

ودعا القرآن الكريم إلى ما ينفع الناس وتجنب ما يضرهم فالأصل في القرآن جلب المنافع ودرء المفاسد وذلك يتضمن القرآن معانٍ حضارية وإنسانية عظيمة .. تقول الآية رقم /17/ من سورة الرعد ﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ﴾ .

ودعا القرآن على درء السيئات بالحسنات وفق ما جاء في الآية رقم /22/ من سورة الرعد ﴿وَالَّذِينَ صَبَرُواْ ابْتِغَاء وَجْهِ رَبِّهِمْ وَأَقَامُواْ الصَّلاَةَ وَأَنفَقُواْ مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ سِرًّا وَعَلاَنِيَةً وَيَدْرَؤُونَ بِالْحَسَنَةِ السَّيِّئَةَ أُوْلَئِكَ لَهُمْ عُقْبَى الدَّارِ﴾.

واعتبر القرآن ان من يجلب السيئات والمفاسد هو عدو الله وعدو الناس وهو من سيتحمل السوء وتلبسه اللعنة ... تقول الآية /25/ من نفس السورة ﴿وَالَّذِينَ يَنقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِن بَعْدِ مِيثَاقِهِ وَيَقْطَعُونَ مَا أَمَرَ اللَّهُ بِهِ أَن يُوصَلَ وَيُفْسِدُونَ فِي الأَرْضِ أُوْلَئِكَ لَهُمُ اللَّعْنَةُ وَلَهُمْ سُوءُ الدَّارِ﴾ .

إن الإيمان هو مسألة خصية لا تعني أحداً إلا الشخص الذي يؤمن أو لا يؤمن وإيمان الشخص لا يفيد سواه حتى لو كان ابنه وأكبر مثال على

ذلك أن نوحاً عليه السلام طلب الشفاعة لابنه فلم يتقبلها الله وأخذه الطوفان وكذلك زوجة نوح وزوجة لوط ولهذا نقرأ في القرآن قول موسى عليه السلام موضحاً أنه لو كفر كل أهل الأرض فإن الله غني عنهم ولا يفيده إيمانهم بشيء ... تقول الآية رقم /8/ من سورة إبراهيم **﴿وَقَالَ مُوسَى إِن تَكْفُرُواْ أَنتُمْ وَمَن فِي الأَرْضِ جَمِيعًا فَإِنَّ اللّهَ لَغَنِيٌّ حَمِيدٌ﴾** .

وإن رغب زيد من الناس في دعوة الآخر للإيمان أو القبول بأفكاره فعليه بالحوار واعتماد العقل والدليل والبرهان لا العنف والسيف والعدوان لقد حاور الله إبليس عندما تكبر أبليس ورفض السجود للملائكة ... حاوره الله مع العلم انه أعتى خصوم الله والبشرية في التاريخ ... تقول الآية /32/ من سورة الحجر **﴿قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلاَّ تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ﴾**؟ وفي الآية /33/ **﴿قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ﴾** وعندما طلب إبليس من الله أن يمهله ويتركه إلى أجل معلوم تقبل منه الله ، تقول الآية /36 و37/ من سورة الحجر **﴿قَالَ رَبِّ فَأَنظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ ،قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ﴾ ﴿ إِلَى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ﴾** (38) .

إن الله لم يطلب من أحد محاسبة الناس أو دفعهم إلى الإيمان والرضى بل العكس لقد طلب من رسله الصفح والعفو في أكثر من موقع في القرآن ... تقول الآية رقم /85/ من سورة الحجر **﴿وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلاَّ بِالْحَقِّ وَإِنَّ السَّاعَةَ لآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ ﴾** وفي الآية رقم /35/ من سورة النحل يقول القرآن **﴿فَهَلْ عَلَى الرُّسُلِ إِلاَّ الْبَلاغُ الْمُبِينُ﴾** وإذا كانت مهمة الرسل البلاغ فليس على الذين من دونهم إلا البلاغ والتذكير لا الإكراه والتخويف والتنفير .

لقد عفا الله عن الظالمين فكيف يكون الأمر عندما يتعلق بالمظلومين والفقراء واليتامى والنساء والشيوخ؟ ، تقول الآية /61/ من سورة النحل **﴿وَلَوْ يُؤَاخِذُ اللّهُ النَّاسَ بِظُلْمِهِم مَّا تَرَكَ عَلَيْهَا مِن دَآبَّةٍ﴾** فالله وفي الخطاب القرآني الواضح الصريح يأمر بالعدل والإحسان وينهى عن الفواحش وعن البغي والمنكر ... تقول الآية رقم /90/ من سورة النحل **﴿إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاء ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾** .

ثم يدعو في آية أخرى إلى الحكمة والموعظة الحسنة وإلى المجادلة بالحسنى ... تقول الآية /125/ من سورة النحل **﴿ادْعُ إِلِى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ﴾** .

فالله لم يترك للنبي أن يقرر من هو المؤمن ومن هو الضال كما أسلفنا من قول القرآن الكريم .

ولم يأمر الله برد الأذى إن أمكن الصبر عليه كما جاء في الآية رقم /126/ من سورة النحل **﴿وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُواْ بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُم بِهِ وَلَئِن صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِّلصَّابِرينَ﴾** .

ونهى القرآن عن كيل التهم للآخرين وقول ما ليس للقائل به علم كما جاء في الآية رقم /36/ من سورة الإسراء **﴿وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً﴾**.

ويذكر القرآن كل الناس أن الله كرم الإنسان أي إنسان مخاطباً الناس بعبارة : بني آدم ليؤكد الأخوة الإنسانية وضرورة تجاوز كل ما يفرق بين الناس ولأي اعتبارات كانت وليؤكد أيضاً أن خطاب القرآن هو للناس كافة ولم يختص به المسلمون أو يمكن لمسلم مهما بلغ شأنه أن يستأثر به أو يعتبره موجهاً له تحديداً فالخطاب القرآني واضح وصريح وفصيح كما

تقول الآية رقم /70/ من سورة الإسراء ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلاً﴾ .

وهذا التكريم الرباني لا يجوز لأحد الانتقاص منه أو العبث بحياة ومقدرات وممتلكات الناس ولاشك أن القوانين الوضعية مهما أوتيت من العدالة والحكمة لا يمكنها أن ترتقي إلى هذا المستوى من التكريم الذي خص الله به بني آدم كل بني آدم .

وفي مجال الحديث عن سنة الأنبياء فهي واحدة عند الجميع إذ أن المصدر واحد وهو الله خالق كل شيء وهذا ما يؤكده القرآن في الآية رقم /77/ من سورة الإسراء ﴿سُنَّةَ مَن قَدْ أَرْسَلْنَا قَبْلَكَ مِن رُّسُلِنَا وَلاَ تَجِدُ لِسُنَّتِنَا تَحْوِيلاً﴾ فلا فرق إذاً و لا تحول في السنة ولا اختلاف بين سنة إبراهيم وموسى وعيسى وسنة محمد صلوات الله عليهم جميعاً ولهذا لا يحق لأحد التفريق بين الناس بسبب سنته ولا يجوز التفاضل أو التفاخر بسنة دون أخرى طالما أن السنن واحدة والله الذي انزلها واحد ثم إن الإنسان لا يملك من نفسه شيئاً في كثير من الأمور فكيف يحاول امتلاك أمور الآخرين أو الحكم عليهم بالضلالة أو الهدى ؟ تقول الآية /84/ من سورة الإسراء﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَى سَبِيلاً﴾ .

ومن ناحية أخرى فالفكر حتى لو كان ثابتاً وصريحاً عند شخص ما أو جماعة ما فليس من حق شخص آخر أو جماعة أخرى أن تتهم أو يتهم بالكفر أو يحمل السلاح لهداية الآخرين فالله قد ترك الخيار لكل إنسان بين الإيمان والكفر وإذا كان الله قد ترك الخيار فهل يحق للإنسان أن يضع الشروط أو يفرض الفروض أو يقيم الحدود؟ جاء في الآية رقم /29/ من سورة الكهف ﴿وَقُلِ الْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ فَمَن شَاء فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاء فَلْيَكْفُرْ﴾ .

إن القول الحسن والتسامح والرحمة والعفو ، هذه القيم النبيلة الرفيعة التي يؤكد عليها القرآن هي قيم قلما تجدها في رسالة أو كتاب آخر في نفس الحرص والتكرار والإصرار على إفهام الناس وتحذيرهم وتوعيتهم فالقرآن يأمر بالقول الحسن لمن نصب من نفسه ربّاً للعباد وهو فرعون كما جاء في الآيتين /43/و44/ من سورة طه ﴿اذْهَبَا إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى ، فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَّيِّنًا لَّعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى﴾ .

إن القرآن خطاب شامل للإنسانية يدعو إلى أرفع القيم ويعتبر الإنسانية أسرة واحدة الأب فيها آدم والأم حواء وإن تمايزت الألوان واللغات جاء في السورة ◆92/ من سورة الأنبياء﴿إِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ﴾.

ويجب أن تسود بين أبناء الأمة الرحمة لا التشفي والانتقام والحقد والخصام كما جاء في الآية /107/ من سورة الأنبياء في خطاب إلهي لرسوله إذ يقول له ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ﴾ وإن كان الرسول مرسلاً كرحمة للناس أفليس بالجدير والواجب من الناس إن يحذوا حذوه ويجعلوا منه المثل الأعلى في قولهم وفعلهم؟ ، ولكن لا يخلو الأمة أن يكون بينها من ينافق ويكذب ويدعي متبعاً خطوات الشيطان كما جاء في الآية رقم /3/ من سورة الحج ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّبِعُ كُلَّ شَيْطَانٍ مَّرِيدٍ﴾ .

وفي الآية /8/ من سورة الحج يؤكد القرآن وجود من يحاول بغير علم ولا هدى وتوعده الله بالخزي والعذاب ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ﴾ وفي الآية /9/ ﴿لَهُ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَنُذِيقُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَذَابَ الْحَرِيقِ﴾ .

ويحذر القرآن من أولئك الذين يعبدون الله على حرف ويعتبرون أنفسهم تمكنوا من علوم الأولين والآخرين وهم جهلة متخلفون أعماهم جهلهم حتى ظنوا أنهم تمكنوا وأحاطوا بالعلم من كل أطرافه واستطاعوا التفسير والتأويل ونسوا أو تناسو أن النبي طلب من الله أن يزيده علماً عندما قال ربي زدني علماً ونسوا كلام الله القائل **﴿وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً﴾** ولكن لا نستطيع أن نقول عنهم إلا ما قاله الله تعالى عنهم أنهم نسوا الله فأنساهم أنفسهم ... جاء في الآية رقم /11/ من سورة الحج **﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ذَٰلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ﴾** وتجد آخرين يظلمون الناس ويقتلونهم ويسحلون أرزاقهم وأعراضهم ويظنون أنفسهم إنما يتقربون من الله بذلك وهم في الحقيقة شر الخصام لله وللرسل وللناس أجمعين فهم ضلوا ونسوا وأعمتهم غرائزهم وشهواتهم عن قول الله في آيات كثر نذكر منها الآية رقم /65/ من سورة الحج **﴿إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ﴾**.

ومن رحمة الله بعبادة انه لم يكلف أحداً فوق طاقته ولم يطلب من أحد فعل شيء خارج عن إرادته وقناعته موضحاً في القرآن مراراً وتكراراً أن الناس أخوة وأن أصحاب الديانات أخوة وأن الله واحد وأن الرسل من عند الله وأن من الواجب الإيمان بهم وبرسالاتهم واحترام أتباعهم والمؤمنين بهم.

يقول القرآن في الآيات / 49و50 و 51و52/ **﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ لَعَلَّهُمْ يَهْتَدُونَ ، وَجَعَلْنَا ابْنَ مَرْيَمَ وَأُمَّهُ آيَةً وَآوَيْنَاهُمَا إِلَىٰ رَبْوَةٍ ذَاتِ قَرَارٍ وَمَعِينٍ، يَا أَيُّهَا الرُّسُلُ كُلُوا مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ عَلِيمٌ، وَإِنَّ هَٰذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاتَّقُونِ﴾**

وقد حرم القرآن دخول بيوت الناس قبل التسليم والاستئذان من أهلها فكيف يرى بعض المتأسلمين أو اليهود أو المسيحيين أن دخول البيوت أو هدمها وقتل أهلها أو تهجيرهم هي مقتضيات حرب وكيف يرى المتأسلمون أن سرقة البيوت وأسر الأطفال والنساء هو حلال وفق مشروعية الغنائم على حد زعمهم ... يقول القرآن في الآية رقم /27/ من سورة النور **﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَدْخُلُوا بُيُوتًا غَيْرَ بُيُوتِكُمْ حَتَّىٰ تَسْتَأْنِسُوا وَتُسَلِّمُوا عَلَىٰ أَهْلِهَا ذَٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾**.

ويؤكد القرآن أن عباد الرحمن هم الذين يمشون على الأرض بتواضع فهم يحترمون الطريق ومن يمشي على الطريق فكيف إذا ما تعلق الأمر بالمنازل وحرمة المنازل وساكنيها جاء في الآية /63/ من سورة الفرقان **﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَٰنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾**.

فالقرآن يعتبر أن عباد الرحمن لايردون الإساءة بالإساءة أو الجهل بالجهل بل إنْ تعرضوا لخطاب الجاهلين يردون بالسلام.

وجدير بنا أن نذكر ماورد في القرآن من حوار بين إبراهيم عليه السلام وبين قومه وعلى رأسهم أبو إبراهيم وكان قوم إبراهيم يعبدون الأوثان وكذلك حوار نوح مع قومه وحوار هود مع قومه قوم عاد وحوار صالح مع قومه أهل ثمود وحوار لوط مع قومه وشعيب مع قومه أصحاب الأيكة وفي كل هذه الحوارات يؤكد القرآن أن الأنبياء دعوا قومهم لعبادة الله دون إكراه أو قتال كما جاء في آيات سورة الشعراء وكما جاء في الآية رقم /216/ منها **﴿فَإِنْ عَصَوْكَ فَقُلْ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تَعْمَلُونَ﴾**.

ويؤكد القرآن في سورة النمل الآية رقم /81/ ذلك بقوله **﴿وَمَا أَنتَ بِهَادِي الْعُمْيِ عَن**

ضَلالَتِهِمْ إِن تُسْمِعُ إِلاَّ مَن يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا فَهُم مُّسْلِمُونَ﴾ وفي الآية رقم /92/ من السورة ﴿وَأَنْ أَتْلُوَ الْقُرْآنَ فَمَنِ اهْتَدَى فَإِنَّمَا يَهْتَدِي لِنَفْسِهِ وَمَن ضَلَّ فَقُلْ إِنَّمَا أَنَا مِنَ الْمُنذِرِينَ﴾ .

وفي سياق الدعوة إلى الله بالحكمة والموعظة لم أجد أبلغ وأعظم وأكثر بياناً من قول القرآن في الآية رقم /56/ من سورة القصص ﴿إِنَّكَ لا تَهْدِي مَنْ أَحْبَبْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَن يَشَاءُ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ﴾ .

ولهذا لم يستطع إبراهيم الخليل عليه السلام هداية أبيه ولم يتمكن نوح من هداية أبنه والقرآن يوضح بجلاء تام أن الهداية لا تتم بالإكراه ولو توجهت بها إلى أقرب وأحب الناس إليك .

لقد أعطى القرآن فسحة كبرى للناس كي يعيشوا حياتهم وينتفعوا بما سخر الله لهم من النعام والنعم ودعاهم إلى الإحسان واجتناب الفساد في أكثر من آية من آياته .. جاء في الآية رقم /77/ من سورة القصص ﴿وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الآخِرَةَ وَلا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا وَأَحْسِن كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ﴾ ويبين القرآن أن من يفعل الحسنة يلقى خيراً منها ومن يفعل السوء يلقى السوء ويترك للناس الخيار بين الفعلين ... جاء في الآية رقم /84/ من سورة القصص ﴿مَن جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ خَيْرٌ مِّنْهَا وَمَن جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلا يُجْزَى الَّذِينَ عَمِلُوا السَّيِّئَاتِ إِلاَّ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ وفي موقع آخر يبين القرآن أن النظام الكوني الدقيق وحركة الكواكب وتعاقب الليل والنهار واختلاف ألسنة الناس وأعراقهم وألوانهم ماهي إلا براهين قاطعة على وجود الخالق وأدلة ناطقة تدفع كل ذي عقل للتفكير بالخالق وليس لأذى المخلوق تقول الآية رقم /22/ من سورة الروم ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ﴾.

وترك القرآن الناس تختار سبل معاشها وسلوكها واعتقاداتها واعتبر أن العمل الصالح هو المقياس وان العمل الإيماني خاص بصاحبه سواء كان الإيمان صحيحاً أو فاسداً ... جاء في الآية رقم /44/ من سورة الروم ﴿مَن كَفَرَ فَعَلَيْهِ كُفْرُهُ وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلأَنفُسِهِمْ يَمْهَدُونَ﴾ .

وفي الآية رقم /12/ من سورة لقمان يدعو الناس للشكر لقاء النعم التي ينعمون بها ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنِ اشْكُرْ لِلَّهِ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ﴾ .

والشكر والكفر يختص بهما صاحبهما ولا يجزى أحد عن أحد شيئاً مهما كانت درجات القربى أو المسؤولية تقول الآية /33/ من سورة لقمان ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ وَاخْشَوْا يَوْمًا لا يَجْزِي وَالِدٌ عَن وَلَدِهِ وَلا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَن وَالِدِهِ شَيْئًا إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَلا تَغُرَّنَّكُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلا يَغُرَّنَّكُم بِاللَّهِ الْغَرُورُ﴾ ويبين القرآن أن الحكم والفيصل بين الناس هو الله وأن الله أوصى الرسل والنبيين بذلك وفق ما جاء في الآية رقم /25/ من سورة السجدة ﴿إِنَّ رَبَّكَ هُوَ يَفْصِلُ بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِيمَا كَانُوا فِيهِ يَخْتَلِفُونَ﴾ .

وهذا الخطاب موجه للنبي فما بال الذين يتجاوزون حدود الله وحدود رسله فيدعون لأنفسهم حقاً لم يُمنح للرسل ؟ أليس جديراً بهم وبسواهم من الناس أن يتخذوا من الرسل أسوة لهم ؟ وقد ذكر القرآن هذا المعنى في الآية رقم /21/ من سورة الأحزاب ﴿لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيرًا﴾ .

وذكر ذلك في الآيتين /45و46/ من سورة الأحزاب ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا ، وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُّنِيرًا﴾ .

وفي الآية رقم /28/ من سورة سبأ يقول القرآن **﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ كَافَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيرًا وَنَذِيرًا وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ﴾** .

ثم يقول في الآية رقم /39/ من سورة فاطر مبيناً للناس أن من كفر فعليه كفره وليس أحد مسؤول عن حسابه أو مساءلته ولم يعط الله هذا الحق للرسل أنفسهم .. تقول الآية **﴿هُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلائِفَ فِي الأَرْضِ فَمَن كَفَرَ فَعَلَيْهِ كُفْرُهُ وَلا يَزِيدُ الْكَافِرِينَ كُفْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ إِلاَّ مَقْتًا وَلا يَزِيدُ الْكَافِرِينَ كُفْرُهُمْ إِلاَّ خَسَارًا﴾** .

وفي الآية رقم /17/ من سورة ياسين جاء في القرآن عن لسان الرسل قولهم : وما علينا إلا البلاغ المبين .

ويذكر القرآن الاستفتاء في الآية /11/ من سورة الصافات فهل يظن أحد اليوم وبعد عشرات المئات من السنين أن القرآن يدعو إلى الاستفتاء ؟

تقول الآية رقم /11/ من سورة الصافات ﴿فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَا إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لاَّزِبٍ﴾ .

وحول الحالة الإيمانية أو الحساب والعقاب لم يوكل الله عنه أحداً في مساءلة الناس أو محاسبتهم في خطاب صريح جاء في الآية رقم /62/ من سورة الزمر ﴿اللَّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ﴾.

وحول الرقة والإنسانية والشفافية في الدعوة جاء في الآية رقم /44/ من سورة غافر ﴿فَسَتَذْكُرُونَ مَا أَقُولُ لَكُمْ وَأُفَوِّضُ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾.

إن القرآن يُعلم الإنسان كيف يقدم الحسنات ويسارع إلى الخيرات ويعلمه كيف يبتعد عن اجتراح السيئات ولو كانت السيئة ضد عدو مبين ... تقول الآية رقم /34/ من سورة فصلت **﴿وَلا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ﴾** .

ثم يوضح القرآن للناس أن الاختلاف في الرأي أو المعتقد هو الأمر الطبيعي ولكنه يشير إلى الاختلاف في الشأن الإيماني فيجعل حكم الاختلاف يعود إلى الله وليس إلى الناس مهما بلغوا من العلم ... جاء في الآية رقم /10/ من سورة الشورى **﴿وَمَا اخْتَلَفْتُمْ فِيهِ مِن شَيْءٍ فَحُكْمُهُ إِلَى اللَّهِ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبِّي عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾** .

ويعود القرآن ليؤكد وحدة الرسالات ووحدة باعثها داعياً إلى عدم التفرقة فيها وعدم التفرقة في أي شأن يخص الدين فالدين شرعه الله منذ إبراهيم وموسى وعيسى عليهم السلام لا بل منذ خلق آدم إذ أمر الملائكة أن يسجدوا له .. تقول الآية رقم/13/ من سورة الشورى **﴿شَرَعَ لَكُم مِّنَ الدِّينِ مَا وَصَّى بِهِ نُوحًا وَالَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ وَمَا وَصَّيْنَا بِهِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى وَعِيسَى أَنْ أَقِيمُوا الدِّينَ وَلا تَتَفَرَّقُوا فِيهِ كَبُرَ عَلَى الْمُشْرِكِينَ مَا تَدْعُوهُمْ إِلَيْهِ اللَّهُ يَجْتَبِي إِلَيْهِ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي إِلَيْهِ مَن يُنِيبُ﴾** .

ويدعو القرآن في سورة الشورى كافة الناس إلى اجتناب الذنوب والمعاصي وإلى الحلم والمغفرة عند الغضب .. تقول الآية /37/ من سورة الشورى **﴿وَالَّذِينَ يَجْتَنِبُونَ كَبَائِرَ الإِثْمِ وَالْفَوَاحِشَ وَإِذَا مَا غَضِبُوا هُمْ يَغْفِرُونَ﴾** ونهى في السورة ذاتها عن ظلم الناس إذ جاء في الآية رقم /42/ **﴿إِنَّمَا السَّبِيلُ عَلَى الَّذِينَ يَظْلِمُونَ النَّاسَ وَيَبْغُونَ فِي الأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ أُوْلَئِكَ لَهُم عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾** واعتبر القرآن أن الصبر والمغفرة هي من عزم الأمور ... تقول الآية /43/ من سورة الشورى **﴿وَلَمَن صَبَرَ وَغَفَرَ إِنَّ ذَلِكَ لَمِنْ عَزْمِ الأُمُورِ﴾** ودعا إلى ترك الخطائين والمذنبين والضالين حتى يلاقوا اليوم الذي يوعدون به عند الله ... تقول الآية رقم

/83/ من سورة الزخرف ﴿فَذَرْهُمْ يَخُوضُوا وَيَلْعَبُوا حَتَّى يُلاقُوا يَوْمَهُمُ الَّذِي يُوعَدُونَ﴾ .

ودعا القرآن إلى الصلح بين الأفرقاء الذين يختصمون وإلى قتال الفئة التي تبقى حتى تعود إلى الحق والصواب واعتبر أن المؤمنين أخوة وأن الإصلاح واجب شرعي بينهم ... تقول الآية رقم /9/ من سورة الحجرات ﴿وَإِن طَائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا فَإِن بَغَتْ إِحْدَاهُمَا عَلَى الأُخْرَى فَقَاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتَّى تَفِيءَ إِلَى أَمْرِ اللَّهِ فَإِن فَاءَتْ فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا بِالْعَدْلِ وَأَقْسِطُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ﴾ وفي الآية رقم /10/ يقول ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُوا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾ .

ثم جاءت الآية رقم /11/ من سورة الحجرات لتنهى عن السخرية بالآخرين وعن التهامز والتلامز وإطلاق الألقاب والنميمة واعتبر إتيان ذلك ظلم واعتداء ... تقول الآية ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلا نِسَاءٌ مِّن نِّسَاءٍ عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ وَلا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلا تَنَابَزُوا بِالأَلْقَابِ بِئْسَ الاِسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الإِيمَانِ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾.

وفي سورة الحجرات الآية /13/ يشير القرآن بوضوح تام أن الله خلق الناس وجعلهم شعوباً وقبائل ليتعارفوا ويتصالحوا ويفشوا السلم والمحبة بينهم لا ليتناحروا ويتقاتلوا ويفرقوا شملهم ويزهقوا أرواحهم بينهم بالباطل تقول الآية ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ ويدعو القرآن في الآية رقم /21/ من سورة الحديد إلى التسابق للمغفرة من الله وإلى الجنة التي أعدت للذين آمنوا بالله ورسله فلا فرق بين مسلم ومسيحي أو إنسان وآخر إلا بالتقوى والعمل الصالح ... تقول الآية ﴿سَابِقُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ﴾.

ويشير القرآن الكريم في سورة الصف الآية رقم /6/ إلى أن الرسالات مكملة لبعضها بعضاً وأن الرسل كانوا يعرفون تسلسل الرسالات فما بال من ينكر أو يكفر أو يلغي تقول الآية ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُم بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾ .

وفي الآية رقم /2/ من سورة التغابن يبين القرآن أن من خلق الإنسان اعلم بإيمانه أو بكفره وأنه خلق المؤمن والكافر وان الله عليم وغني عن الذين يكفرون الآخرين وليس بحاجة لمن يُعلِمُهُ بمن آمن أو كفر ... تقول الآية ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ فَمِنكُمْ كَافِرٌ وَمِنكُم مُّؤْمِنٌ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ .

ويشير القرآن إلى دعاة التكفير في الآيات /35 و36 و37/من سورة القلم بالقول ﴿أَفَنَجْعَلُ الْمُسْلِمِينَ كَالْمُجْرِمِينَ ، مَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ، أَمْ لَكُمْ كِتَابٌ فِيهِ تَدْرُسُونَ﴾ .

ونلاحظ هنا أن القرآن محيط علماً بهؤلاء منذ نزل على محمد(ص) معتبراً ومتسائلاً كيف يحكم هؤلاء أم أن لهم كتاب آخر لا علاقة له برسالة أو كتاب سماوي يدرسون فيه ويحكمون على الآخرين من خلاله وهذا هو حال التكفيريين عبر تاريخ البشرية .

إن القرآن يذكر الناس ويعلمهم ويهديهم ويترك لهم الخيرة في أمرهم ... تقول الآية رقم /29/ من سورة الإنسان ﴿إِنَّ هَذِهِ تَذْكِرَةٌ فَمَن شَاءَ اتَّخَذَ إِلَى رَبِّهِ سَبِيلا﴾.

الخاتمة :

سوف أختم بما بدأت به من آيات القرآن الكريم التي جاءت للناس كافة والتي بينت بما لا يحمل أبداً على الشك أن الإنسان مخير في اعتقاده وان المحاسب والمثيب هو الله وإن كان النبي عليه السلام قد ترك الكافرين ودينهم قائلاً لهم لكم دينكم ولي دين فكيف يأتي البشر ليكفروا بعضهم بعضاً ... تقول آيات سورة الكافرون وهي نهايات سورة القرآن ﴿**قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ ، لا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ، وَلا أَنتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ ، وَلا أَنَا عَابِدٌ مَّا عَبَدتُّمْ ، وَلا أَنتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ ، لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ**﴾ لقد بينت في هذا البحث ومن خلال كلام القرآن مدى المعاني الإنسانية التي يتضمنها القرآن وأن القرآن لكل الناس وليس للمسلمين وحدهم وهو مكمل للرسالات وليس بديلاً عنها أو داحضاً لها ورأينا خلال الآيات البينات كم يدعو القرآن إلى وحدة الرسالات ووحدة الناس حولها وإن توزعوا بين مسيحي ومسلم ويهودي ورأينا المعاني الإنسانية العظمى التي يحض عليها والقيم السامية الراقية التي يدعو إلى التمسك بها ... ومن هنا يمكن القول إن الإسلام الحق هو دين الرحمة كما هو الدين المسيحي السمح فالإسلام ومن خلال القرآن يدعو إلى التسامح والحب والصدق والتواضع والصبر والإحسان والعفو وينهي عن البغضاء والتحاسد والأذى والعدوان ويحذر من الفرقة والتكفير والتنفير .

كما يدعو القرآن إلى الحرية التامة المشروطة بعدم الأذى أو الاعتداء على حريات الآخرين وكراماتهم ويطلب من الناس إعمال العقل والتفكير وعدم إلصاق التهم بالآخرين دون دليل أو برهان لقد ذكرنا عشرات الآيات التي تؤكد حرية الفكر والاعتقاد وفق القرآن الكريم ولا داعي للإطالة في الحديث عنها لأن هذه الآيات واضحة جلية ناطقة بلسان عربي فصيح وبإيجاز وبلاغة لا نظير لها .

أما فيما يتعلق بالرأي القائل أن الإسلام دين السيف وأن القرآن يتضمن آيات كثيرة تدعو إلى القتل والقتال فاعتقد وهذا رأي شخصي أن هذه الآيات تخص حالات معينة في زمن الدعوة الإسلامية أي في بداياتها وهي موجهة لقوم ما في حالة ما وفي زمن ما غير زماننا الذي نعيشه اليوم وبالتالي لا أعتقد أنها تعني الحاضر والمستقبل ، وكذلك ما سمي بالإسرائيليات فهي آيات تعني الماضي وفي حقب سابقة مرت خلال ظروف معينة واجهتها الدعوة الإسلامية كما أنني أعتقد أن كلمة النصارى التي وردت في القرآن الكريم لا تعني المسيحيين بل ربما تعني قوماً ما من المسيحيين في حقب سابقة وإلا لما كان هناك من مبرر لقول النصارى بدلاً عن قول المسيحيين ووجدنا كم هي عديدة الآيات التي تساوي المسيحية بالإسلام وتساوي المسيح بـ محمد عليهما السلام وتنهي عن التفريق بينهما .

وفي نهاية هذه المحاولة المتواضعة لتسليط الضوء على الفضاء الرحب للإنسانية وحرية التفكير في القرآن أقول: اللهم زدني علماً .

□□

قراءة عامة في شعر إيليا أبي ماضي

□ عبد اللطيف محرز *

إيليا أبو ماضي، شاعر مهجري كبير، ولد في لبنان 1890م، ومات في نيويورك 1957م. وقد أثار في شعره كثيراً من التساؤلات، عن شؤون الحياة، في كافة المجالات. بإطارات فكرية، ذات آفاق تقدمية واسعة. وبمنطلقات فلسفية ذات أبعاد إنسانية واعدة.

لقد استطاع هذا الشاعر بأسلوب يتميز بالبساطة والوضوح أن يعبر بأوضح الكلمات وأبسطها، عن أدق الأفكار وأعمقها. وأن يجعل من شعره خميرة فكرية وروحية، ليس للنخبة المثقفة فقط، بل لعامة الناس أيضاً.

وسأحاول في هذا البحث أن أقدم للقارئ الكريم قراءة مبسطة للمواضيع التي طرحها هذا الشاعر، ومن خلال شعره فقط، وفاقاً للترتيب التالي:

- المبادئ الفكرية والإنسانية التي ارتضاها منهجاً لنفسه ومنطلقاً لحياة الآخرين.
- نظرته للشعر وللدور الذي يجب أن يقوم به، اجتماعياً، وإنسانياً.
- دور المرأة في حياته.
- حنينه للوطن واهتمامه بقضايا الأمة العربية.
- أفكاره الدينية، وانتقاده للتدين الاجتماعي السائد.
- آراؤه الفلسفية عن الحياة والموت، وما بعد الحياة والموت.

***

ـ 1 ـ

في قصيدة بعنوان (أنا) يعبر هذا الشاعر عن نزوعه الإنساني، وتحرره الاجتماعي، مركزاً على أهمية الضمير كما يلي:

حرٌّ، ومذهب كل حر مذهبي
ما كنت بالغاوي ولا المتعصب
إني لأغضب للكريم ينوشه
مَنْ دونه، وألوم من لم يغضب

---

* شاعر من سورية.

يأبى فؤادي أن يميل إلى الأذى
حب الأذيّة من طباع العقرب
إني إذا نزل البلاء بصاحبي
دافعت عنه بناجذي ويمخلبي
وشددت ساعده الضعيف بساعدي
وسترت منكبه العَريّ بمنكبي
وأرى مساوئه، كأني لا أرى
وأرى محاسنه وإن لم تكثُب
وألوم نفسي قبله إن أخطأت
وإذا أساء إليّ، لم أتعتّب
أنا من ضميري ساكنٌ في معقلٍ
أنا من خلالي سائر في موكب
فإذا رآني ذو الغباوة دونه
فكما ترى في الماء ظلّ الكوكب[1]

ويعبّر عن بعض صفاته الذاتية:

ولكني امرؤٌ للناس ضحكي
ولي وحدي تباريحي وحزني
وتأبى كبريائي أن يراني
فتىً، مغرورقاً بالدمع جفني
فأستر عبرتي عنه، لئلا
يضيق، بها وإن هي أحرقتني
أقول لكل نوّاحٍ رويداً
فإنّ الحزن لا يُغني، ويُضنّي[2]

وشاعرنا يرضى بقسمته من الحياة، ولا يزاحم غيره على مكتسباتها ولا يهتم إلاّ بما يفيد الناس.

رضيتْ نفسي بقسمتها
فليراودْ غيري الشُّهُبا
كل نجمٍ لا اهتداء به
لا أبالي، لاح أو غرُبا
كل نهرٍ لا ارتواء به
لا أبالي، سال أو نضبا
إنّ صدقاً لا أحسنّ به
هو شيء، يشبه الكذبا(3)

وقد جعل من حياته طريقاً للصعود والكمال، وموئلاً للحب والجمال:

تلك السنون الغاربات ورائي
سِفْرٌ كتبت حروفه بدمائي
لاحت ليَ العلياء في آفاقها
فأردتها درباً إلى العلياء
ومحبّة للخير تسري في دمي
ورعاية للضعف والضعفاء
وعبادة للحق، أين وجدته
والحسنِ في الأحياء للأحياء(4)

ويالروعة هذين البيتين، إنسانياً وجمالياً:

وزّعتُ نفسي في النفوس محبة
لا شاكياً ألماً، ولا متضجّرا
ومشيت في الدنيا بقلبي يابسٍ
حتى لقيت أحبّتي فاخضوضرا(5)

ويشير إلى أنه انتصر على صروف الدهر بانتصاره على رغبات نفسه:

جعلوا رغائبهم قياس زمانهم
والدهر أكبر أن يُقاس بمقصد
وقتلت في نفسي الرغائب والمنى
فقهرته، بتجرّدي، وتزهّدي
إن كان شيئاً للنّفاد. أعدّه فيما
انقضى، ومضى، وإن لم ينفد

مـا إن رأيت الكحـل في حـدق المهـى
إلاّ لمحـت الـدود خلـف الإثمـد(6)

ولنستمع إليه أخيراً وهو يعبّر عن اشتياقه لحياة هادئة، مطمئنة، يسودها الإخاء والسلام بين الأنام:

جــاءني بالمــاء، أروي ظمئــي
صـاحبٌ لـي مـن صـحابي الأوفيـاءْ
يــا صــديقي جنّــب المـاء فمـي
عطــش الأرواح لا يُــروى بمــاء
أنــا لا أشــتاق كاســات الطّــلا
لا. ولا أطلــب مجــداً أو ثــراء
إنّمــا شــوقي إلى دنيــا رضــىً
وإلى عــصر ســلام وإخــاء(7)

ـ 2 ـ

هــذا عــن صــفات الــشاعر الأخلاقيــة والإنسانية. فبماذا ينصح الآخرين لتسود الحياة الاجتماعيــة، نعميــات الحــب والطمأنينــة والاستمرار المضيء؟!!!

لنستمع إليه في قصيدة "الطين" وهو يوجّه الإنسان كي يخلع أثواب التّيه والخيلاء. وينفض عنه غبار التفاوت الطبقي بأوهامه الحمقاء:

نــسيَ الطــينُ ســاعة أنّــهُ طــينٌ
حقــير، فــصال تيهــاً وعربــدْ
وكــسا الخــزُّ جــسمه فتبــاهى
وحــوى المــالَ كيــسهُ فتمــرّدْ
يــا أخــي لا تمــل بوجهــك عــني
مــا أنــا فحمــة، ولا أنــت فرقــد
ولقلــبي كمــا لقلبــك أحــلامٌ
حــسانٌ، فإنّــه غــير جلمــد

فلــك واحــد، يظــل كلينــا
حــار طـرفي فيـه، وطرفـك أرمـد
قمـــر واحـــد، يطـــل علينـــا
وعلــى الكــوخ، والبنــاء الموطّــد
أنــت مثلــي مــن الثــرى وإليــه
فلمــاذا يــا صــاحبي، التيــه والـصد
كنت طفلاً، إذ كنتُ طفلاً وتغدو
حــين أغــدو، شــيخاً كــبيراً أدرد
لــست أدري مــن أيــن جئــت ولا مــا
كنت، أو مـا أكون يـا صاح في غد
أفتـــدري؟ إذن فخبّـــر وإلاّ
فلمـــاذا تظـــن أنّـــك أوحـــد(8)

وينـصح الإنـسان ليكـون بلـسماً لجـراح الآخرين:

كـن بلـسماً إن صـار دهـرك أرقمـا
وحــلاوةً إن صــار غــيرك علقمــا
إنّ الحيــاة حبتــك كــل كنوزهــا
لا تــبخلنّ علــى الحيــاة بــبعض مــا
احــسنْ وإن لم تُجــزَ حتــى بالثنــا
أيّ الجــزاء، الغيــث يبغــي إن همــى؟
مــن ذا يكــافئ زهــرةً فواحــةً؟
أو مــن يثيــب البلبــل المترنمــا
فأعمــل لإســعاد الــسوى وهنــائهم
إن شئت تسعد في الحيـاة وتنعمـا(9)

ويجري هذا الحوار بينه وبين من لا يبتسم للحياة، ولا يتقن فن السعادة والإسعاد.

قــال "الــسماء كئيبــة" وتجهّمــا
قلت: ابتسم، يكفـي التجهم بالسما

قال: الصِّبا ولّى، فقلت له ابتسم

لن يرجع الأسف، الصبا المتصرّما

قال: الليالي جرّعتني علقماً

قلت ابتسم، ولئن جرعت العلقما

فلعلّ غيرك إن رآك مرنّماً

طرح الكآبة، جانباً، وترنّما

فاضحك، فإنّ الشهب تضحك

متلاطمٌ، ولذا نحب الأنجما(10)

ويدعو إلى إيقاظ المحبة بين الناس، إضاءةً للحياة، وانتصاراً على مصاعبها، ونلاحظ أنّه يربط بين المحبة والمعرفة:

أحببْ فيغدو الكوخ كوناً نيّراً

ابغضْ فيُمسي الكون سجناً مظلما

ما الكأس لولا الخمر غير زجاجةٍ

والمرء لولا الحب إلاّ أعظما

لو تعشق البيداء أصبح رملها

زهراً، وصار سرابها الخدّاع ما

لا تطلبنّ محبة من جاهلٍ

المرء ليس يحب حتى يفهما(11)

ويطلب من الإنسان أن يتحلى بصفات الرجل الكريم الذي يصفه بأسلوب على غاية ما يكون من السهولة والبساطة والوضوح:

قالوا: ألا تصف الكريم لنا، فقلت على البَديهْ

إنّ الكريم، لكالربيع، تحبه، للحسن فيه

وتهشُّ عند لقائه، ويغيب عنك فتشتهيه

لا يرتضي أبداً لصاحبه، الذي لا يرتضيه

وإذا الليالي ساعفته، لا يدلّ ولا يتيه

وتراه يبتسم هازئاً، في غمرة الخطب الكريه

وإذا تحرّق حاسدوه، بكى، ورقَّ لحاسديه

كالورد ينفح بالشذا، حتى أنوف السّارقيه(12)

والشاعر يحب الإنسان الذي تزيده الصعاب قوة وأريحية. والذي يولّد الآمال المشرقات. من الخيبات المظلمات:

إنّي لأزهى بالفتى وأحبه

يهوى الحياة مشقة وصعابا

ويضوع عطراً، كلما شدّ الأسى

بيديه، يعرك قلبه الوثابا

ويسيل ماءً، إن حواه فدفد

وإذا طواه الليل شعّ شهابا

وإذا العواصف حجّبت وجه السما

جدل العواصف للسما أسبابا

وإذا تقوّض صرح آمالٍ بنى

أملاً جديداً من رجاءٍ خابا(13)

وإيليا أبو ماضي يتمنى لو كان بإمكانه، أن يحقق رغبات كل إنسان من الفئات الاجتماعية المتعددة في المجتمع. فلنستمع إليه كيف يوزع هداياه في العيد على هذه الفئات، وهو يشير إلى تعدد الرغبات، بواقعية نقدية لا تخلو من دعابة ساخرة، ذات مدلول اجتماعي عميق:

خرج الناس يشترون هدايا

العيد للأصدقاء والأحباب

فتمنيت لو تساعفني الدنيا

فأقضي في العيد بعض رغابي

كنت أهدي إذن من الصبر أرطالاً

إلى المنشئين والكتّاب

وإلى كل نابغٍ، عبقريٍّ

أمةً، أهلها ذوو ألباب

وإلى كـل شـاعرٍ عربيّ
سـلّة مـن فواكـه الألقـاب
وإلى كـل عاشـقٍ مقلـة تبـصر
كـم مـن ملاحـةٍ في الـتراب
وإلى الغـادة الجميلـة "مـرآةً"
تُريهـا، ضـمائر العُـزّاب
وإلى المـؤمنين شـيئاً مـن الـشكّ
وبعـض الإيمـان للمرتـاب
وإلى حاسـديّ عمـراً طـويلاً
ليـدوم الأسـى بهـم، ممّـا، بـي
ولـو أنّ الزمـان صـاحب عقـلٍ
كنت أهـدي إلى الزمـان عتـابي(14)

ويتـألم الـشاعر لتـصرفات الأنـام، ويوجّـه إليهم بعض النصائح:

إنّـي تأملـت الأنـام فـراعني
كيـف الحيـاة بهـم، تجـدّ وتهـزل
لا يـضبطون مـع الـصروف قيـادهم
إلاّ كمـا ضـبط الميـاه المنخـل
يـا صـاحبي والعمـر ظـلٌ زائـل
إن كنـت تأمـل فيـه أو لا تأمـل
الـذكر أثمـن مـا اقتنيت وتقتني
والحـب أنفـس مـا بـذلت وتبـذل
قيـل اغتنـى زيـدٌ فليتـك مثلـه
أنـا مثلـه، إن لم اقـل، أنـا افـضل
الـشمس لـي؟ ولـه ولألاء الـضحى
والنيّـرات. ومثلنـا المتـسوّل
أمـا الـنضار، فإنّـه يـا صـاحبي
عَـرَضٌ يـزول، وسـلعة تتنقـل(15)

وأكثـر مـا يـؤلم شـاعرنا، أن ينـسب المـرء سلوكه السّيّء إلى قضاء الله وقدره:

قـد ترقـى الخلـق، لكـن لم تـزل
شـرعة الغابـة، شـرْعَ الأقويـاءْ
حُـرِّم القتـل ولكـن عنـدهم
أهـون الأشـياء، قتـل الـضعفاء
لا تقـل لـي. هكـذا الله قـضى
أنـت لا تعـرف أسـرار القـضاء(16)

وأخيراً فإنّ أجمل نصيحة، يوجهها للإنسان تطل من هذه الأبيات:

خـذ مـا اسـتطعت مـن الـدنيا وأهليهـا
لكـن تعلّـمْ قليـلاً كيـف تعطيهـا
كـن وردةً، طيبهـا حتـى لقاطفهـا
لا دمنـة، خبثهـا حتـى لـساقيها
لا شـيء يُـدرَك في الـدنيا بـلا تعـب
من اشتهي الخمر فليـزرع دواليهـا(17)

- 3 -

والآن لنقـف قلـيلاً عنـد المفهـوم الـشعري، لإيليـا أبـي ماضـي. مـا هـو الـشعر؟ مـن أيـن يستمد خمرته الفنية؟ ولمن يوجّه أنفاسه الروحية؟

إنّ الشعر كمـا يـراه هـذا الـشاعر لـيس نفحة إلهية، وليس نفثة شيطانية، بل هو خمرة إنسانية. فلنستمع إليه وهو يسأل ويجيب:

مـا هـو الـشعر؟ إنّـني مـا رأيـت اثـنين
إلاّ وفيـه يختلفـان
قـال قـوم: "وحـيٌ ينزّلـه الله"
وقـوم: "نفـثٌ مـن الـشيطان"
ضـلّ هـذا، وذا. فمـا حفّـز الإنـسان
شـيءٌ للـشعر، كالإنـسان

أنــا مــن أجلــه بنيــت قــصوري
وفرشــت الــدروب بالريحــان
أنــا مــن أجلــه سـكبت خمــوري
وشــددت الأوتــار في عيــداني(18)

والشعر لا يقاس بألفاظه ووزنه، بل هو همس الروح للروح. ولا قيمة له إذا لم يكن مفتاحاً للآذان والوجدان معاً:

يـا رفيقـي أنـا لـولا أنـت، مـا وقّعـت لحنـا
كنـت في سـرّيَ لمّـا كنـت وحـدي أتغنـى
هـذه أصـداء روحـي، فلـتكن روحـك أذنـا
مـا لـصوتي، أغلقـت مـن دونـه الآذان معنـى
لستَ مني، إن حسبتَ الشعر ألفاظاً ووزنا(19)

ويخاطب من لا يعرف قيمة الشعر والشعراء كما يلي:

كم خفضنا الجباه، للجاهلينا
وعذرناهمُ، فما عذرونا
خبّروهم، يا أيها العاقلونا
إنما نحن معشر الشعراء يتجلى سر النبوة فينا

والشعراء بحسب رأيه، وإن كانوا لا يملكون غير الأحلام فهم أسعد الأنام:

نحـن أهـل الخيـال، أسـعد خلـق الله
حتــى في حالــة الحرمــان
كـم زهـدنا، بثـروة مـن نـضار
وقنعنـا، بثـروة مـن أمـاني
وانطوينـا في موكـب مـن ضـياء
وسطعنا في غمرة من دخان (21)

وأوضح ما قاله شاعرنا عن قيمة الشاعر، وعن دوره في الحياة الإنسانية، كان في القصيدة التي وجهها إلى روح الشاعر خليل مطران. وإلى القارئ الكريم بعض أبياتها وبدون تعليق:

عندما أبدع هذا الكون، رب العالمينا
ورأى كل الذي فيه، جميلاً وهيّنا
خلق الشاعرَ، كي يخلق للناس عيونا
تبصر الحسن، وتهواه، حراكاً وسكونا
فارتقى الخلق، وكانوا قبله، لا يرتقونا
واستمر الحسن في الدنيا، ودام الحب فينا

* *

من سواه ثائرٌ، فيه وقار الناسكينا؟
من سواه عابد، فيه جنون الثائرينا؟
من سواه عانق الله، يقيناً، لا ظنونا؟
من ترى إلاه يحيا، نغماتٍ ولحونا؟
من ترى إلاه، يفني ذاته في الآخرينا؟
لو أبى الله علينا، وعليه أن يكونا
عادت الأرض وهاداً، شاحباتٍ وحزونا
ترتدي الوحشة والهول، ضباباً ودجونا
واستوى النهر على وجه الثرى جرحاً لخينا
وانطوت دنيا الرؤى، فيها، ومات الحالمونا

* *

أيْ وربّي، لو مضى الشاعر، عنّا لشقينا
ولعُشنا بعده، في غُصَصٍ لا ينتهينا
ولأمسى الله، مثل الناس، مغموماً حزينا (22)

- 4 -

وإذا ما بحثنا عن دور المرأة في حياة هذا الشاعر، وعن قصائده الغزلية فيها، لتبين لنا، أنه لم يكن شاعراً غزلياً، بل مفكراً تأملياً. لم ينصرف لخمرة اللذات عند النساء، بل لنشوة

التأملات بين الحكماء. ولكنه بالرغم من ذلك لم يهمل المرأة، بل دعاها لممارسة الحب، واقتطاف اللذات، استجابة لنداء الحياة.

وهذه بعض المقاطع من قصيدة له بعنوان "تعالي":

تعالي نسرق اللذات
ما ساعفنا الدهر
وما دمنا، وما دامت
لنا في العيش آمال
فإن مرّ بنا الفجر
وما أيقظنا الفجر
فما يوقظنا علم
ولا يوقظنا مال

* * *

أراد الله أن نعشق
لما أوجد الحسنا
وألقى الحب في قلبك
إذ ألقاه في قلبي
مشيئته، وما كانت
مشيئته بلا معنى
فإن أحببت ما ذنبك؟
أو أحببت ما ذنبي؟

* * *

تعالي، إنّ رب الحب
يدعونا إلى الغاب
لكي يمزجنا كالماء
والخمرة في كاس
ويغدو النور جلبابك
في الغاب وجلبابي

فكم نصغي إلى الناس
ونعصي خالق الناس (23)

وهو أحياناً يتغزل بالغواني الحسان بصورة عامة، في إطار نشوته بخمرة أشعاره في ديوانيه "الجداول" و"الخمائل":

ردّ، عني الكؤوس يا أيها الساقي
فروحي نشوى بخمر المعاني
بالقول في "جداولاً" من وفاء
والأغاني "خمائلاً" من حنان
بالغواني ـ فديتهنّ ـ فأسمى الشعر
والفن، في الحياة الغواني
هذه الشمس، هل رأى الناس وجهاً
مثلها في البهاء واللمعان
قد نسينا شعاعها، وسناها
عندما أشرقت وجوه الحسان (24)

وفي إحدى قصائده، يصف الحالة النفسية للعاشق، وربما كان يصف نفسه، في تجربة حب مر بها، حيث يقول:

إسألوها، أو إسألوا مُضناها
أي شيء قالت له عيناها؟
فهو في نشوة، وما ذاق خمراً
نشوة الحب، هذه إياها
ذاهل الطرف، شارد الفكر، لا
حسناً في الأرض، إلا رآها
السواقي لكي تحدّث عنها
والأقاحي لكي تذيع شذاها
وحفيف النسيم في مسمع الأوراق
نجوى، تبثها، شفتاها

كان ينهى عن الهوى نفسه الظمأى

فأمسى يذم من ينهاها

لمس الحب قلبه، فهو نارٌ

تتلظى، ويستطيب لظاها

كل نفسٍ لا يشرق الحب فيها

هي نفس لم تدر ما معناها (25)

وأقف عند قصيدة بعنوان "أنت والكأس" وهي قصة شعرية عن امرأة غدرت بمن أحبها. وربما كان هو الرجل في هذه القصة. وربما كانت المرأة فيها هي التي وصف حبه لها في القصيدة السابقة. فلنستمع إلى بعض المقاطع من هذه القصيدة:

أنت والكأس في يدي

فلمن أنت في غد؟

فاستشاطت لقولتي

غضباً في تمرّد

وأشاحت بوجهها

وادّعت أنني رَدي

كاذبٌ في صبابتي

مائق في تودّدي

قلت: عفواً فإنها

سَوْرَةٌ من معربد

وجرى الصلح والتقى

ثغرها، ثغري الصدّي

* * *

قالت: الحب سرمدٌ

قلت: لا شيء سرمدي

أتحبينني إذا

زال مجدي وسؤددي؟

فأجابت لفورها:

أنت، لا المجد، مقصدي

هل تحبينني إذن

لخلالي، ومحتدي

وَيْكَ صاحت ودمعها،

كجُمانٍ مبدَّد

كم تظن الظنون بي

أيها الزائغ اهتد

* * *

أفلت الأمس هارباً

وغدٌ؟ ليس من غد

صرت وحدي وليس لي

أربٌ في التوحد

إنما "تلك" أخلفت

قبل ليلين موعدي

لم تمت، لا، وإنما

أصبحت في سوى يدي (26)

ولا غرابة بعد ذلك أن يحول شاعرنا الحكيم بوصلة قلبه عن الغواني الحسان، إلى ما هو أنفع وأجدى، كما يقول في هذه الأبيات:

تبدّل قلبي في ضلالته رُشْدا

فلا أربٌ فيه لهندٍ ولا سعدى

ولم تخبُ نار الوجد فيه ولا انطوت

ولكن هيامي صار بالأنفع الأجدى

وما الزهد في شيءٍ سوى حب غيره

أشدُّ الورى نسكاً أشدّهم وَجْدا

ـ 5 ـ

وإذا ما سألنا هذا الشاعر المغترب عن حنينه إلى الوطن الأم، وعن موقفه من الغربة والاغتراب، لأجاب بأنه يستضيء وهو في الغرب بنور الشرق، وبأن في قلبه، لبنان والشام على الدوام:

أيها السائل عني من أنا؟
أنا كالشمس إلى الشرق انتسابي
لست أشكو إن شكا غيري النوى
غربة الأجسام ليست باغتراب
أنا كالكرمة لو لم تغترب
ما حواها الناس خمراً في الخوابي
أنا في الغوطة زهرٌ وندىً
أنا في لبنان، نجوى وتصابي
ربّ هبني لبلادي عودةً
وليكن للغير في الأخرى ثوابي (28)

وهو تائه في الأرض حتى يعود لوطنه الجميل لبنان:

اثنان أعيا الدهر أن يبليهما
لبنانُ، والأمل الذي لذويه
نشتاقه والصيف فوق هضابه
ونحبه، والثلج في واديه
وطني ستبقى الأرض عندي كلها
ــ حتى أعود إليك ــ أرض التيه
سألوا الجمال فقال: هذا هيكلي
والشعر قال: بنيت عمري فيه (29)

ويخاطب لبنان أيضاً بهذه الأبيات التي تنساب رقة وعذوبة:

عاش الجمال مشرَّداً، في الأرض ينشد موطنا
حتى انكشفتَ له فألقى رَحْلَه... وتوطّنا
لله سرٌّ فيك يا لبنان، لم يُعلَنْ لنا
زعموا، سلوتك، ليتهم نسبوا إليَّ الممكنا
فالمرء قد ينسى المسيءَ المفتري، والمحسنا
والخمر والحسناءَ، والوتر المرنّح، والغِنا
ومرارة الفقر المذلّ، بلى ولذات الغِنى
لكنه مهما سلا، هيهات يسلو الموطنا

وفي قصيدة بعنوان "تحية الشام" يحيي مجد الشام، ويبدع في تصوير نهرها بردى، وكبرياء شهيدها يوسف العظمة:

حيي الشآمَ مهنداً وكتابا
والغوطة الخضراء والمحرابا
ليست قباباً ما رأيت وإنّما
عزمٌ تمرّد فاستطال قبابا
فاهبط على بردى يصفّقُ ضاحكاً
يستعطف التّلعات والأعشابا
روح أطلّ من السماء عشيّةً
فرأى الجمال هنا، فحنّ وذابا
بل أدمعٌ، حور السماء، ذرَفْنَها
شوقاً، ولم تملك لهنّ إيابا
بردى ذكرتك للعطاش فارتووا
وبني النهى، فترشفوك رضابا

* * *

بأبي وأمي في العراء موسَّدٌ
بعث الحياة، مطامعاً ورغابا

لـمـا ثـوى في ميـسلون ترنحـت
هـضباتها، وتنفـست أطيابـا
ما كان يوسف واحداً بل موكباً
للنـور غلغـل في الـشموس وغابـا
هذا الذي اشتاق الكرى تحت الثرى
كي لا يرى في جلّق الأغرابا
وإذا نبا العيش الكريم بماجـر
حرّ، رأى الموت الحكيم صوابا (31)

أما عن قصيدته لفلسطين فإنها تمتاز بعفويتها وبساطتها وتنساب من القلب والفكر، بلغة سهلة الألفاظ، واضحة المعاني، عميقة الدلالات.

وهاهو يلخص جوهر القضية الفلسطينية، حيث يريد اليهود أن يصلبوها كما صلبوا السيد المسيح:

ديارَ السلام، وأرضَ الهنا
يشق على الكل أن تحزنا
فخطب فلسطين، خطب العلا
وما كان خطب العلا هينا
وكيف تطيب الحياة لقوم
تُسدّ عليهم دروبُ المنى
بلادهمُ عرضة للضياع
وأمتهم، عرضة للفنا
يريد اليهود بأن يصلبوها
وتأبى فلسطين أن تذعنا
وتأبى المروءة في أهلها
وتأبى السيوف وتأبى القنا

وينصح اليهود بالهجرة من فلسطين لأنهم لن يستطيعوا امتلاكها أبداً:

فقل لليهود وأشياعهم
لقد خدعتكم بروق المنى
وليست فلسطين أرضاً مشاعاً
فتعطى لمن شاء أن يسكنا
فإن تطلبوها بسمر القنا
نردّكم بطوال القنا
ففي العربيّ صفات الأنام
سوى أن يخاف وأن يجبنا
وإن تهجروها فذلك أولى
فإنّ فلسطين ملك لنا
وكانت لأجدادنا قبلنا
وتبقى لأحفادنا بعدنا
وإنّ لكم بسواها غنىً
وليس لنا بسواها غنى

ويختم قصيدته مهدداً ومحذراً بهذين البيتين:

وإمّا أبيتم فأوصيكم
بأن تحملوا مَعْكمُ الأكفنا
فإنا سنجعل من أرضها
لنا وطناً، ولكم مدفنا (32)

وينبه العرب للأخطار التي تحيط بهم، داعياً إياهم لامتلاك القوة، وتجديد مجدهم الحضاري.

دنياك يا وطن العروبة غابة
حشدت عليك أراقماً وذئابا
فالبس لها ماء الحديد مطارفاً
واجعل لسانك مخلباً أو نابا
لا شرع في الغابات إلا شرعها
فدع الكلام شكاية وعتابا

شـابت حـضارات، ودالـت وانطـوت
أمـمٌ، ومجـد أميّـةٍ مـا شـابا
الأمـس كـان لهـا، وإن لهـا غـداً
تتلفـت الـدنيا لـه إعجابـا

ولكـن العـرب لم يعـدوا مـا يـستطيعون مـن قوة. فتحكم بهم الأعداء، وهذا ما جعل شاعرنا يقول هذه الأبيات الحزينة:

هـو المـوت أن نحيـا شـياهاً وديعـة
وقد صار كل الناس من حولنا أسدا
وأن نكتفـي بـالأرض نـسرح فوقهـا
وقد ملكوا من فوقنا البرق والرعدا
وأن ينـشروا في كـل أفـقٍ بنـودهم
وأن لا نـرى فـوق الـسماك لنـا بنـدا
تأملت ماضينا المجيد الذي انقضى
فزلـزل نفـسي أنـه انهـار وانهـدا (34)

ويقول وهو يتحرق على نار الخيبة والألم عن حالة أمته وبلاده ما يلي:

قـد كـان لـي حلـم، جميـل، مونـق
فأضـعته لمـا أضـعت نعاسـي
فكـرت فيمـا نحـن فيـه كأمـةٍ
وضـربت أخماسـي إلى أسداسـي
فرجعـت أخيـب مـا يكـون مؤمـل
راجٍ، وأخـسر مـا يكـون الخاسـي
نرجـو الخـلاص بغاشـمٍ مـن غاشـمٍ
لا ينقـذ النخّـاس مـن نخّـاس
ونقـيس مـا بـين الثريـا والثـرى
وأمورنـا تجـري بـدون قيـاس
نغـشى بـلاد النـاس في طلـب العـلا
وبلادنـا متروكـة للنـاس
ونكـاد نفـترش الثـرى وبأرضـنا
للأجـنبيّ موائـدٌ وكراسـي
ونبيـت نفخـر بالـصوارم والقنـا
ورقابنـا ممـدودة، للفـأس
كـم صـيحةٍ للـدهر في آذاننـا
مـرّت، كمـا مـرّت علـى أرمـاس (35)

ولكـن أبـا ماضـي بـالرغم مـن ذلـك فإنـه لا يفقـد الأمـل بالمـستقبل العربـي اعتمـاداً علـى الصفات العربية الأصيلة:

إذا الأمـس لم يرجـع فـإن لنـا غـدا
نـضيء بـه الـدنيا، وتملؤهـا حمـدا
فإنّ نفوس العرب كالشهب تنطوي
وتخفى، ولكن ليس تَبْكي ولا تُصْدا
إذا اختلفت رأياً، فما اختلفت هوىً
أو افترقت سعياً، فما افترقت قصدا

- 6 -

والآن ماذا يقول لنا أبو ماضي إذا ما سـألناه عن السماء؟ عن الدين؟ وعن التمذهب الديني؟

وأقف عند مقطوعة من شعره يحدثنا فيها عن السماء. وأكتفي منها بهذه الأبيات التي يقول فيها بأنه لا يرغب أن يبحث في غيب السماء، لأنه لا يعرف عنها إلا الصفات والأسماء. فماذا يقصد بهـذا القـول؟ هـل يعـني أن الغيـب الـسماوي لا تدركـه العقـول، وكـل قـول عنـه مـا هـو إلا تـصورات إنـسانية تعبر عـن الرغبـات الذاتيـة، والظنون الافتراضية؟

لا تسلني عن السماء، فما عنديَ إلا النعوتُ هي شيءٌ أو بعض شيءٍ، وحيناً كل شيءٍ، وعند كل قلبٍ، له السماء التي يهوى وإن شئت، كل

صور في نفوسنا كائنات ترتديها الأفعال

كل ما تقصر المدارك عنه كائن، مثلما الظنون

وهذا الشاعر الحكيم أكبر من الأقفاص المذهبية، فها يجيب من سألته عن مذهبه الديني بما يلي:

وسائلةٍ، أي المذاهب مذهبي

وهل كان فرعاً في الديانات أم أصلا؟

وأي نبيٍّ مرسَلٍ اقتدي به

وأي كتابٍ منزَلٍ عندي الأغلى؟

فقلت لها: لا يقتني المرء مذهباً

وإن جلَّ، إلا كان في عنقه غلاً (38)

والمحبة دينه، ولا يعرف الله إلا من خلال الحب:

قال قوم: إنَّ المحبة إثمٌ

ويحَ بعض النفوس ما أغباها

إن نفساً لم يشرق الحب فيها

هي نفس لم تدر ما معناها

خوّفوني جهنماً و لظاها

أي شيءٍ جهنمٌ ولظاها؟

ليس عند الإله نار لذي حبٍّ

ونار الإنسان، لا أخشاها

أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي

وبالحب قد عرفت الله(39)

ولذلك يرفض التدين الاجتماعي الذي يتاجر بالدين وبنار جهنم:

عبدو الإله لمغنم يرجونه

وعبدت ربك ليس تطلب مغنما

كم روّعوا بجهنم أرواحنا

فتألمت من قبل أن تتألما

زعموا الإله أعدّها لعذابنا

حاشا، وربّك رحمة، أن يظلما

ليست جهنم غير فكرة تاجر

الله لم يخلق لنا إلاّ السما (40)

وهو يرفض أن يتعلم أصول دينه من الناس، بل يتعلمها من الكون والطبيعة:

تتلمذت للإنسان في الدهر حقبة

فلقّنني غيّاً، وعلّمني جهلا

نهاني عن قتل النفوس وعندما

رأى غرّةً مني تعلّمَ بي القتلا

وكان يريني الإثم في كل ما أرى

وكل نظام غير ما سنّ مختلاً

فصار الورى عندي عدواً وصاحباً

وأنفسهم صنفين: علياء أو سُفلى

وصرت أرى بغضاً وصرت أرى هوىً

وصرت أرى عبداً، وصرت أرى مولى

إلى أن رأيت النجم يطلع في الدجى

لذي مقلةٍ حسرى وذي مقلةٍ جذلى

وشاهدت كيف النهر يبذل ماءه

فلا يبتغي شكراً، ولا يدّعي فضلاً

وكيف يزين الطلُّ ورداً وعوسجاً

وكيف يروّي العارضُ الوعر والسهلا

وكيف تغذي الأرض الأمَ نبتها

وأقبحه شكلاً كأحسنه شكلا

فأصبح رأيي في الحياة كرأيها

وأصبحت لي دين سوى مذهبي قبلا

وصار نبيّي كل ما يطلق العقلا

وصار كتابي الكونُ لا صحفٌ تُتلى(41)

وإيليا أبو ماضي يرفض التعبد زهداً ونسكاً واعتزالاً للناس:

ليس التعبّد أن تبيت على الطّوى
وتروح في خِرَقٍ من الأثواب
لكنه إنقاذ نفس معذّبٍ
من ربقة الآلام والأوصاب
لكنه ضبط الهوى في عالمٍ
فيه الغواية، جمّة الأسباب
وحبائل الشيطان في جنباته
والمال فيه، أعظم الأرباب

ولذلك نراه ينتقد حياة الأديرة، رهبانية ونسكاً، ويضع الحكمة منها في حالة "اللاأدرية" كما يلي:

قيل لي في الدير قومٌ، أدركوا سرّ الحياةْ
غير أني لم أجد، غير عقولٍ آسنات
وقلوبٍ، بليت فيها المنى، فهي رفات
ما أنا أعمى. فهل غيري أعمى؟
لست أدري؟
إن تك العزلة نسكاً، وتُقىً فالذئب راهبْ
وعرين الليث ديرٌ، حبه فرض وواجب
ليت شعري، أيميت النسك أم يحيى المواهب؟
كيف يمحو النسكُ إثماً، وهو إثمٌ؟
لست أدري
إنني أبصرت في الدير وروداً في سياج
قنعت بعد النّدى الطاهر بالماء الأجاج
حولها النور الذي يحيي، وترضى بالدياجي
أمن الحكمة قتل النفس صبراً؟
لست أدري (43)

إيليا أبو ماضي شاعر يطيل التفكير والتأمل، في الكون والطبيعة. في المجتمع والإنسان، في الحياة والموت، وما بعد الحياة والموت. وقد طرح من خلال ذلك كثيراً من الأفكار التي تحمل سمات الفلسفة والحكمة، وأشير إلى أهمها كما يلي:

أولاً:

الإنسان هو محور الوجود، ومصدر القيم الإنسانية، بآفاقها الجمالية، وأبعادها المعنوية. وهو يقصد بالإنسان الرجل والمرأة معاً:

فلولاه ولولاها لما كان هناك من معنىً لهذا الكون:

ما الكون؟ ما في الكون لولا آدمٌ
إلا هباءٌ، عالقٌ بهباء
وأبو البرية، ما أبان وجوده
وأتمّ غايته، سوى حواء (45)

والجمال هو ما يراه الإنسان جميلاً:

ليس الجمال هو الجمال بذاته
الحسن يوجد حين يوجد رائي (45)

والسادة تنبع من قلب الإنسان وفكره:

أيها الشاكي الليالي
إنما الغبطة فكرَهْ
ربما استوطنت الكوخ
وما في الكوخ كسره
وخلت منها القصور
العاليات المشمخرّه (46)

والإنسان هو الزمان، أو هو موجة في بحر الزمان، وليست الفترات الزمانية إلا حالات وهمية، لتقسيمات إنسانية:

هيهات لا أرجو، ولا أخشى غداً

هل أرتجي وأخاف ما لم يوجد

والأمسُ في فكيف أحسبه انتهى

أفما رأيت الأصل في الفرع الندي

قبْلٌ كبَعْدٍ، حالة وهميّة

أمسي أنا، يومي أنا. وأنا غدي

أنا في الزمان كموجةٍ في زاخرٍ

أنا منه، إن يزيد، وإن لم يزيد (47)

والإنسان هو الموجد والخالق لشقائه ونعمته:

ودّعت لذات الحياة وعفتها

ورضيت أن أشقى مع الحكماء

فعرفت مثلهم بأني موجد

بؤسي، وأني خالق نعمائي (48)

ثانياً:

يلوح لي من خلال شعر هذا الشاعر، أنه يؤمن بوحدة الوجود، بين هذا الكون، بكل ما فيه، وبين الناس جميعاً، الأحياء منهم والأموات، فها هو يخاطب الإنسان قائلاً:

في التراب الذي تدوس عليه

ألف دنيا، وعالمٍ لا تراه

أنت جزء من الكيان وفيه

كثراه، كنبته، كحصاه

كالورود التي تحب شذاها

والبعوض الذي تخاف أذاه (49)

وإذا ما قال أبو العلاء سابقاً:

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب

فأين القبور من عهد عاد؟

خفف الوطء، ما أظن أديم الأرض

إلا من هذه الأجساد

فإن أبا ماضي يقول أكثر من ذلك عن الماضين:

هم في الشراب الذي نحتسي

وهم في الطعام الذي نأكل

وهم في الهواء الذي حولنا

وفي ما نقول، وما نفعل (50)

وقد هبّت الريح مرّة وأثارت الغبار أمام داره، فقال يخاطب هذا الغبار:

من أين جئت؟ وكيف عشت ببابي؟

يا موكب الأجيال والأحقاب

أنا لو رأيت بك القذى، محض القذى

لسترت وجهي عنك مثل صحابي

لكن شهدت شبيبة وكهولة

ومنًى وأحلاماً، بغير حساب(51)

ويتعلم من الحياة حكمة تقول:

علمتني الحياة في القفر أني

ـ أينما كنت ـ ساكنٌ في التراب

خلت أني في القفر أصبحت وحدي

فإذا الناس، كلهم في إهابي(52)

ثالثاً:

وأما عن سر الموت، ومصير الروح بعد الموت، فقد لاحظت في شعره ما يلي:

يقف عاجزاً أمام سر الموت:

وزنت بسر الموت فلسفة الورى

فشالت. وكانت جعجعاتٍ بلا طحْنِ

فأصدق أهل الأرض معرفة به

كأكثرهم جهلاً، يرجّم بالظن

فيالك سِفْراً، لم يزل جدُّ غامضٍ

على كثرة التفصيل في الشرح والمتن(53)

وصاحبنا، سامحه الله، لا يؤمن بالحياة الآخرة، فالإنسان بعد موته يبقى جزءاً من هذا الكون:

ما لحيٍّ بالموت عنه انفصالٌ

إن دنياهُ هذه أخراهُ(54)

* * *

فمن حسب العيش دنيا وأخرى

فذا رجلٌ عقله أحولٌ(55)

وأما عن رأيه بمصير الروح بعد الموت، فقد مرّ بمراحل ثلاث:

أ ـ في ديوانه الأول الذي صدر 1916م تبنى نظرة الفلسفة المادية حيث يقول:

غلط القائل، إنا خالدونْ

كلنا بعد الردى هَيٌّ بن بَيّ

ليس للروح سوى هذا الجسدْ

معه جاءت، ومعه ترجع

لم تكن موجودة قبل وُجِدْ

ولهذا حين يمضي تتبع

فمن الزور الموشّى والفند

قولنا الأرواح ليست تُصرَع

تلبث الأفياء ما دامت غصون

فإذا ما ذهبت لم يبق فيْ(56)

ب ـ وفي ديوان الجداول الذي صدر 1927م يشك في رأيه السابق ويتحير في أمر الروح بعد الموت ففي قصيدة "الدمعة الخرساء" من هذا الديوان، يورد هذا الحوار الممتع حول هذه المسألة مع روحه. حيث تكتئب روحه لذكر الموت وتقول:

أكذا نموت، وتنقضي أحلامنا

في لحظةٍ، وإلى التراب نصيرُ؟..

فيحاول أن يبعد الكآبة عنها قائلاً لها:

لا تجزعي فالموت ليس يضيرنا

فلنا إياب بعده ونشور

فإذا طوتنا الأرض عن أزهارها

وخلا الدجى منا وفيه بدور

فستزجعين خميلة، معطارة

أنا في ذراها بلبلٌ مسحور

أو ترجعين فراشةً، خطارة

أنا في جناحَيْها الضحى الموشور

ولكن عقل الشاعر لا يستطيع أن يقتنع بهذه الصورة النشورية للتناسخ فيقول:

عالجتها بالوهم وهي قريرة

ولكم أفاد الموجَع التخدير

حامت على روحي الشكوك كأنها

وكأنهنّ فريسة وصقور

ويخاطب ليل حيرته بهذا البيت:

يا ليل.أين النور؟ إني تائهٌ

مُرْ ينبثقْ، أم ليس عندك نور؟(57)

ج ـ ويبدو أنّ رأي شاعرنا في مصير الروح قد استقر أخيراً، على رجوعها إلى خالقها. وقد ورد هذا الرأي في ديوانه "الخمائل" الذي صدر 1946م ففي حفلة أقيمت لتكريم صديقه الشاعر جورج صيدح، في نيويورك، نسمعه يخاطب هذا الصديق بهذا البيت:

وستلتقي روحي وروحك بعدما

تفنى الهياكل في الإله السامي(58)

رابعاً:

وأصل إلى أطول القصائد عند هذا الشاعر، وأكثرها أهمية وعمقاً وفلسفة، وهي قصيدة

الطلاسم في ديوان "الجداول: حين يطرح أعمق التساؤلات عن مصير الإنسان، عن الظواهر الكونية والطبيعية، وعن التجليات الاجتماعية والفكرية. وتتكاثر الأسئلة، ولكنه لا يجد لها سوى جواب واحد. "لست أدري". إنه لا يثبت ولا ينفي بل يسير متأرجحاً على طريق الاحتمالات واللاإرادية، متعلقاً بأشواك الشك والحيرة، والقلق الفلسفي الذي لا يهدأ، ولا يستكين.

فلنسر مع هذا التساؤل في هذه القصيدة، ولنشرب ما نستطيع من خمور عناقيدها المتأرجحة.

تبدأ القصيدة بهذه المقاطع:

جئت لا أعلم من أين، ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت

وسأبقى سائراً، إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

لست أدري

أجديد أم قديم، أنا في هذا الوجودْ؟

هل أنا حر، طليق، أم أسير في قيود؟

هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود؟

أتمنى أنني أدري... ولكنْ

لست أدري

وطريقي، ما طريقي؟ أطويل أم قصير؟

هل أنا أصعد، أم أهبط فيه وأغورْ؟

أأنا السائر في الدرب؟ أم الدرب يسير؟

أم كلانا واقفٌ، والدهر يجري؟

لست أدري

وبعد أن يسأل عن الحالة التي كان عليها في عالم الغيب، ينتقل للحوار التساؤلي مع الظواهر الكونية والطبيعية، فيحاور البحر بمقاطع كثيرة، أختار منها ما يلي:

قد سألت البحر يوماً، هل أنا يا بحر منكا؟

أصحيحٌ ما رواه بعضهم، عني وعنكا؟

أم ترى ما زعموا زوراً، وبهتاناً وإفكاً؟

ضحكت أمواجه مني وقالت

لست أدري

ترسل السحب فتسقي أرضنا والشجرا

قد أكلناك، وقلنا، قد أكلنا الثمرا

وشربناك وقلنا، قد شربنا المطرا

أصوابٌ ما زعمنا، أم ضلال؟

لست أدري

إنني يا بحر، بحرٌ، شاطئاه، شاطئاكا

الغد المجهول، والأمس، اللذان اكتنفاكا

وكلانا قطرة يا بحر، في هذا وذاكا

لا تسلني، ما غدٌ، ما أمس، إني

لست أدري

ثم يصل إلى ظاهرةٍ اجتماعيةٍ دينيةٍ، عن التعبّد في الدير عزلة، وزهداً، فينتقد هذه الظاهرة، كما رأينا في موقفه من الدين.

وبعد ذلك يحاور المقابر عن حكمة الموت، إلى أن يصل إلى بعض الظواهر الاجتماعية، فيقارن بين القصر والكوخ بعدة مقاطع منها هذا المقطع:

لم أجد في القصر شيئاً، ليس في الكوخ المهين

أنا في هذا، وهذا عبد شكي ويقيني

وسجين الخالدَيْن: الليل، والصبح المبين

هل أنا في القصر، أم في الكوخ أرقى؟

لست أدري

ويتحدث عن الفكر الإنساني بعدّة مقاطع أختار منها المقطع التالي:

أتراهُ بارقاً، أو مضَ حيناً وتوارى
أم تراه كان مثل الطير في سجن فطارا؟
أم تراه انحل كالموجة في نفسي وعارا؟
فأنا أبحث عنه وهو فيها.

لست أدري

ويصل أخيراً إلى الصراع في أعماق النفس الإنسانية وهنا تكبر التساؤلات وتزداد المقاطع، ونظراً لحدود هذا البحث أكتفي منها بما يلي:

كلما أيقنت أني، قد أمطت السرَّ عني
وبلغت السر، سري، ضحكت نفسيَ مني
قد وجدت اليأس والحيرة لكن لن أجدني
فهل الجهل نعيمٌ، أم جحيمٌ؟

لست أدري

أنا لا أذكر شيئاً، من حياتي الماضية
أنا لا أعرف شيئاً، عن حياتي الآتية
ليّ ذات، غير أني لست أدري ماهيه
فمتى تعرف ذاتي، كنه ذاتي؟

لست أدري

إنني جئت، وأمضي، وأنا لا أعلم
أنا لغزٌ، وذهابي، كمجيئي طلسم
والذي أوجد هذا اللغز، لغزٌ مبهم
لا تجادلْ. ذو الحجى من قال إني:

لست أدري

خامساً:

وأخيراً فإن أكثر الدارسين لهذا الشاعر يعتبرونه، رائد المتفائلين في الحياة وذلك انطلاقاً مما يقوله في الكثير من شعره.

فهو القائل:

أيهــذا الــشاكي، ومــا بــكَ داءٌ
كيـف تغـدو، إذا غـدوت علـيلا؟
هـو عـبءٌ علـى الحيـاة ثقيـل
مـن يظـن الحيـاة عبئـاً ثقـيلا
كـن هـزاراً في عـشه يتغنّـى
لا غراباً في الليـل يبكـي الطلـولا
أيهـذا الـشاكي ومـا بـك داء
كم جميلاً ترى الوجود جميلا(59)

وهو القائل أيضاً:

لـتكن حياتـك كلّهـا
أمـلاً جمـيلاً طيّبـا
ولـتملأ الأحـلام نفـسك
في الكهولـة والـصبا(60)

وبالرغم من هذا فإنني أشك في تفاؤلية هذا الشاعر فالمتفائل فلسفياً يجب أن يؤمن بانتصار الخير على الشر في هذه الحياة. وتساؤلاته الكثيرة في "طلاسمه" التي رأيناها لا توحي بذلك. نعم.. إنه يدعو للفرح، ويحاول أن يزرع البسمة على ثغر الحياة، ويقول عن نفسه:

أنـا مـن قـوم إذا حزنـوا
وجـدوا في حـزنهم طربـا(61)

ومهما قال فهولا يمتلك القدرة على تحويل الحزن إلى فرح. ولكنه يستطيع فقط أن يتظاهر بالفرح إبعاداً لمشاعر الحزن عن الآخرين.

فهل عمد شاعرنا "أبو ماضي" إلى تغطية تشاؤمه العميق فلسفياً بشيء من التفاؤل السطحي اجتماعياً؟ ربما، وأنا أرجح هذه "الرُّبَّما" وقد يكون من الأصح أن أستعير الجواب من طلاسمه، لأقول: "لست أدري".

هوامش:

1 ـ الجداول ـ دار الملايين ـ ط5 ـ عام 1967 ـ ص99.
2 ـ الجداول ـ دار الملايين ـ ط5 ـ عام 1967 ـ ص39.
3 ـ الجداول ـ ص27.
4 ـ تبر وتراب ـ دار الملايين ـ بيروت ـ ط3 ـ عام 1946 ـ ص41.
5 ـ تبر وتراب ـ ص82.
6 ـ الجداول ـ ص77.
7 ـ تبر وتراب ـ ص91.
8 ـ الجداول ـ ص39،
9 ـ الخمائل ـ ص87.
10 ـ الخمائل ـ ص58.
11 ـ الخمائل ـ ص88.
12 ـ الخمائل ـ ص111.
13 ـ الخمائل ـ ص14.
14 ـ الخمائل ـ ص47.
15 ـ تبر وتراب ـ ص88.
16 ـ تبر وتراب ـ ص91.
17 ـ تبر وتراب ـ ص59.
18 ـ تبر وتراب ـ ص49.
19 ـ الجداول ـ ص7.
20 ـ الجداول ـ ص73.
21 ـ تبر وتراب ـ ص49.
22 ـ تبر وتراب ـ ص169.
23 ـ الجداول ـ ص30.
24 ـ تبر وتراب ـ ص50.
25 ـ تبر وتراب ـ ص53.
26 ـ الخمائل ـ ص146.
27 ـ تبر وتراب ـ ص35.
28 ـ تبر وتراب ـ ص75.
29 ـ الخمائل ـ ص142.
30 ـ تبر وتراب ـ ص10.
31 ـ تبر وتراب ـ ص11.
32 ـ الخمائل ـ ص166.
33 ـ تبر وتراب ـ ص17.
34 ـ تبر وتراب ـ ص36.
35 ـ تبر وتراب ـ ص76.
36 ـ تبر وتراب ـ ص38.
37 ـ الجداول ـ ص23.
38 ـ الخمائل ـ ص79.
39 ـ الجداول ـ ص106.
40 ـ الخمائل ـ ص91.
41 ـ الخمائل ـ ص81 ـ 82.
42 ـ تبر وتراب ـ ص107.
43 ـ الجداول ـ ص148.
44 ـ تبر وتراب ـ ص44.
45 ـ تبر وتراب ـ ص44.
46 ـ الخمائل ـ ص172.
47 ـ الجداول ـ ص77.
48 ـ تبر وتراب ـ ص41.
49 ـ الجداول ـ ص103.
50 ـ الجداول ـ ص36.
51 ـ تبر وتراب ـ ص24.
52 ـ الجداول ـ ص52.
53 ـ الخمائل ـ ص109.
54 ـ الجداول ـ ص103.
55 ـ الجداول ـ ص36.
56 ـ جورج صيدح ـ أدباؤها في المهاجر الأمريكية.
57 ـ الجداول ـ ص78 ـ 184.
58 ـ الخمائل ـ ص211.
59 ـ جورج صيدح ـ أدباؤها في المهاجر الأمريكية.
60 ـ الجداول ـ ص61.
61 ـ الجداول ـ ص28.

□□

هنا دمشق

□ محمد إبراهيم حمدان *

هنا دمشق.. هنا التاريخ والقدر　　　هنا الكلام.. هنا الأنغام والوتر

هنا السماء تسابيح مقدسة　　　هنا عليٌّ .. هنا الوثقى.. هنا عمر

لا فرق.. فالقيم السمحاء واحدة　　　على هداها تلاقى الله والبشر

هنا الرسالات ألقت رحلها.. وهنا　　　الأنبياء إلى مجد العلى عبروا

هنا الصليب هلال .. والهلال هنا　　　مهد إلى قبلة الإسراء يعتمر

هنا النجوم هوت.. ما ضلَّ صاحبها　　　وتسجد الشمس والأفلاك والقمر

هنا الجراح صباحات مونقة　　　هنا السراب سحاب.. والندى مطر

من آية النور أوحت ألف فاتحة　　　فسبحت باسمها الآيات والسور

جنات عدنٍ بقايا من خمائلها　　　والنار من غضب الفيحاء تستعر

* * *

لو راود الشعرَ غيرُ الشام قافية　　　تأبى القوافي .. وعرش الشعر يعتذر

كل الحروف بنات الشام من أزل　　　والعشق والخلق والإبداع والصور

الشام قبلتها الأولى وكعبتها　　　والبيت والركن والأستار والحجر

---

* شاعر من سورية.

لولا هواها لما كان الهوى أبداً ... ولا استراح على أبوابها السفر

لا تسألوا الشام عن أسرار عروتها ... فالشام واحدة حين الورى زُمَر

إن ترفض الشام أغلالاً وأوبئة ... فالله يرفض.. والأديان تحتقر

وعد من الله والآيات محكمة ... أن الشآم بوعد الله تنتصر

* * *

يا شارع الجهل.. لا دين ولا خلق ... ولا بصائرُ ألبابٍ ولا بصر

قل لي بربك أين الدين من بدع ... تكاد من حقدها الأحقاد تنتحر؟!

أم أي شرع قضى تدمير حاضرة ... من سافرات سناها النور ينتشر؟!

من ألبس الدين ثوباً من جهالته؟! ... ولعنة الجهل لا تُبقي.. ولا تذر

كفى ضلالاً.. فللإسلام حرمته ... وصورة الفتح في الإسلام تحتضر

شوهتم الدين والأخلاق كي تندوا ... ما أنزل الله أو جاءت به السير

لا الله يرضى بقتل النفس أضحية ... ولا الرسول ولا الإيمان والنذر

ما كان صحب رسول العالمين دمى ... من "قينقاع" ولا جادت بهم قطر

كل الرسالات توحيد شريعتها ... والمرسلون على درب الهدى كُثُر

الحب في الدين دين لامراء به ... والمحكمات بهن الفصل والعبر

شرَّعتم الحقد ديناً والضلال هدى ... وما اهتدى حاقد في الدين أو أشر

أي التحرر والألباب موصدة ... والقلب في عمه والعقل محتقر؟!

أيّ الجنان لسفّاحٍ ومؤتفك؟! ... أم أي حور لمن بالحب قد كفروا؟!

لا جنة الله دار للبغاء .. ولا ... مناسك الدين بالأجساد تتجر

* * *

هنا دمشق.. هنا قلبي.. هنا وطني — يشدو الضياء.. ويحلو البوح والسمر

منازل الشمس أعراس على بردى — والياسمين شذا الأكوان يختصر

أعلل النفس نجوى من ضفائرها — وخمرة من جنى الفردوس أعتصر

كم أسكر العشق في محراب روضتها — وكم سباني الهوى الشاميّ والخفر!!

ماذا جرى يا ابنة التاريخ!! أرّقني — جمر السؤال.. وأشقى خافقي الخبر

فآنستني بأسرار لعنت بها — من عاقروا العار في الدارين أو عقروا

بني النعاج.. بني تيسٍ.. وليس لهم — في العالمين يد طُولى.. ولا أثر

إن قلت يعرب .. يأبى يعرب نسباً — أو قلت من مضر.. تبكي دماً مضر

باعوا العروبة والإسلام واستبقوا — رجس الشياطين إن غابوا وإن حضروا

***

يا أمة الجهل ما أغنت أبا لهب — قربى.. ولا أغنت الأموال والدرر

حمّ القضاء فلا عذر لمعتذر — وليس يجدي إذا حمّ الردى حذر

تأبى السماء .. وأبناء السماء هدى — أوحى به خدم التلمود والخزر

من "مردخاي" سرى في ثوب عاهرة — والبعض بالعهر يستعلي ويفتخر

تبت قلوب على الأحقاد قد مردت — وتبّ من قال يوماً أنكم بشر

□□

اكتشاف الأنثى

❑ مجد حديفه*

غريبة عن الدنيا
أتيتها بخفين من غياب
ونسيتُ مفتاح موطني الأصلي
فوق ظهر السحاب
وحين أردت أن أعود
سقطت من سماء الوجود
كطين مجبولٍ بدمعٍ مُذاب
حين ينشف جسدي
يفتت قالبي العذاب
وحين أمطرُ
أرق كأني خلعت ما علي من إهاب

* * *

وسُميت "إنساً" لكنني في الأصل اغتراب
فالإنسانُ يُبعدُني حين أكون اقتراب
والنسيان يقرّبني حين أعدُّ نفسي للغياب
والله يتركني وحيدة لأعرف الأسباب

* * *

وورثت عن أهلي
جهلي
بمجمل الأسباب
بنزول روحي كوحي مفعم بالضباب
وبنقصي علماً وديناً
ومكانتي بما غُلفت من ثياب
وبأفكار توجعُ قدمي
إذا فكّرت منها الاقتراب
ويلوم اصبع العقاب
حين يبزغ برعم رغبتي
من عنق التراب
لذا
كنت مدمنة للجواب
لخروجي من أهلي جسداً
لا يحن إلى الإياب
لم ألتفت لإشارات طرقية
تعزز بروحي ثقة الانسحاب
ولا لندب أمي

* شاعرة من سورية.

ولا لحكمة فنجان على يدها شاب
ولا لأخوة ذراعها أقصر
من أن تعانق برد الارتياب
فقط قرأت خريطة روحي
وكشفت عن أذني الحجاب
وحين
أدركت أن الناس أصغر من كتاب
وجوابهم أكبرَ من حجم الارتياب
خلوتُ بسطور كتبي لأشبع ظمئي للجواب
وسألتهُ ما محلي من الإعراب؟
ومِنْ كلِّ هذا الاغتراب
فقال:
مَحلكِ مفعولٌ فيهِ فعل الأقدار
وإرادة صُغرى قد تُحسنين فيها الاختيار
أو تخطئ عيناكِ مشيئة الصواب
والله يتركك وحيدةً لتعرفي الأسباب

* * *

طبعوني بفكرٍ موحد اللون والإعجاب
فضاع تفردي وظن لوني خاب
بت لا أجرب مجرباً
كيلا يوجعني ثِقلُ العتاب
ولا ألمس قلبي خوفاً على نبضه أن يُعابْ
فالنبض إن زاد عن حدِّه فتحوا لهُ كشف
حساب
وصرت فرحاً مؤجلاً أغلق على نفسه الباب
وحين

يُكلمني الآخرون بصوتٍ من تراب
ليعبثوا بحبال صوتي فتنطق بالجواب
فأقيم وقفة صمت على روح فكرهم المُهاب
وأضع صوتي في مسامعهم كدعاءٍ يُستجاب
فأجدُ صوتي بين ضوضائهم غاب
فأصمت ليس لأن صوتي خطأ ولا يحتمل
الصواب
بل لأن الصوت حقٌ يأتي بالاكتساب

* * *

عشرون عاماً
كنت أنثى
ولم أستطع لنفسي الإنجاب
عشرون عاماً
وأنا أرفع عن ماهية الأنثى
النقاب
لألمس وجه الجواب
من أمي؟
من أنا؟
من هي؟
تاه التأنيث اليوم بعين الصواب؟
يقولون أننا
نفس آدم حين سولت له
هبوطها بحكم السراب
وأننا المعدات لمادية
المسيح لمادية الغياب
وأننا القناع القانع

والوجه المستغاب
فطرنا على بديهية اللا
لأنها محترمة وتستحق الثواب
ثم انتقلنا لزوج مُرتضى
بحكم خدعة القبول والإيجاب
وكنا الزغردة المطمئنة
لدم الأنوثة المنساب

* * *

ولكننا أيضاً
احتواء حواء
لمعنى عميق الغياب
فنحن المربيات
لفكرة تعلمت المشي
بأيدينا على خطى الجواب
فكنا وجعاً مفصلياً
كجبل يحمل ذاكرة التراب
ونحن المُغيبات
كاحتباس المطر رسالة
في قارورة السحاب
وكبئرٍ لا صعود لمائه
سوى لفم وردةُ يستطاب

ونحن مذاق الجماليات
مرآة تفسر معنى الشباب
وعناق ينضح بالرؤى
على أرضنا ينتحر الشهاب
ونحن المنقبات
عن رجل لا
يريدنا زوجات للارتياب
ولا يكسر فينا الصدى
أو
يفرغ من هوائنا الذباب
بل رجلاً نتماهى بعدله
إذا العدل فينا:
شريعة الغاب
ونحن المؤمنات
بوجودنا كمعراج للأعلى
وأن بين ضفاف روحينا كتاب
(قل أنوثتي
ليست سؤال وحيد
الجواب
لكنها معنى
عميق الغياب)

□□

الغربة حجاب

□ سمير حماد *

1

عندما فتح إله المنافي عينيه،

رأى الماشية في المروج تمرح،

والنباتات والأشجار تزهو،

رأى الطيور تغادر أعشاشها بمرح،

وهي باسطة أجنحتها في الرّيح،

رأى الحملان تقفز على حوافرها،

ويهلّل كلّ ما يدبّ ويرفرف بأجنحته،

عندها أشرقت العين، وصحا القلب،

في الكون كلّه،

وصاح إله الخوف مخاطباً إله الغربة والمنافي:

إذا طرت ، فقع قريباً..

وأجابه سيّد الطواسين:

(أنا من أهوى ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا)

2

لو كنت قادراً على امتلاك الرّموز،

لكنت قادراً على امتلاك الكون،

قال قبلاي خان الملك...

لكن يا مولاي،

في ذلك اليوم الذي ترنو إليه،

ستتحوّل أنت إلى رمز من الرّموز،

هكذا أجابه ماركو الحكيم...

إنها الدّنيا، كلّما جزت مدىً منها،

رأيت مدى...

3

نائم وقلبي مستيقظ،

رأسي مملوءة بالكوابيس،

زمّليني، أنا العاشق المرتبك،

---

* شاعر من سورية.

هشّي الصقور التي تحت جلدي،

فوق جلدي،

ميلي عليّ، كمرج من السوسن الجبليّ

دعي جسدينا، يندلقان على العشب

دعي عينيك تحرثان قلبي.

بنصلين من وبر،

وتشعلان الأفق بالنّار...

دعيهما تجفّفان البحار

وتحرقان اليابسة...

4

محموم أنا تحت قبّة من نور،

أجلس على كرسيّ من ظلمة..

أعترف بما هو أبعد من اللغة بكثير،

بما اعتراني...

ثمّ اخرج كمن يخرج من النور إلى الظّلمة

رؤيتي حجاب،

وحجابي رؤية،

روح بلا جسد أو جسد بلا روح،

لست أدري...

من رآني فقد رأى....

□□

أحبائي

□ رجب كامل عثمان *

لماذا تزهر الدنيا

وتخضرُّ المواويلُ

لماذا تورقُ الأغصانُ..

والأحزان في وطني

وما من عاشقٍ في الكونِ

تعنيه التفاصيلُ

لماذا كل هذا الصمت

هل بحّت حناجركمْ

وما عادتْ لتسعفكمْ

لماذا صُمّت الآذانْ

والأذهانْ

على وقع ارتعاشِ الروحِ

والوجدانْ

لماذا يقتلُ الإنسان

في وطني

لماذا يقتلُ الإنسانْ؟

لماذا أيّها العربُ

ألسنا منكمْ كنا

وما زلنا لذات القوم ننتسبُ

أجيبوني

لماذا أيّها العَرَبُ

وهل أنتم. كما قلتم

دعاة محبةٍ كنتمْ

وما زلتم

أشقاءً لأهل الشّامْ

أم الأيامُ..

ما عادت هي الأيامُ

والأحلام ما عادتْ

هي الأحلامُ

اناشدكمْ. وأسألكمْ

بكل مقدّسٍ في الكونِ..

---

* شاعر من سورية.

أسائلكمْ

لماذا كل هذا الصّمتِ

هل ماتت ضمائركمْ

أنا يا شامُ..

لم أسرف بأحلامي

ولم أغرق بتأويلي وأوهامي

ولكني - أرى أني..

بدأتُ الآن

أدرك سرَّ آلامي

وعمقَ الجرح في صدري

وقد أدركت منذ البدءِ

أنكِ.. جرحيَ الدامي

فبعدكِ أنتِ

لا عشقٌ ولا عنقٌ ولا طهرُ

ولا عطرٌ ولا زهرُ

ولا نثرٌ ولا شعرُ

لأنك زينة الدنيا

ومنكِ سيولد الفجرُ

ومنكِ سيولد الفجرُ

□□

قصيدتان

❑ محمد الحسن *

سبات

نحن لا شيءَ يقولونَ ..

وأدري أننا شيءٌ

ولكنْ

لستُ أدري ما هو الآنَ ؟!

مساءً

تزحف الساعاتُ كي تصنع وقتاً

وصباحاً

يهرب الوقتُ على جنح قُطاةٍ

ويلا قطرة ماءٍ خارج العالم أبقى

شارداً وسط فلاةٍ ؟

هلْ عليّ الآن أن أحيا كما يزعم كوني

ها هنا أرسم بحراً رائعاً أسبح فيهِ

وأرى خلف عبابٍ غارقٍ في زرقة النسيانِ

أضواءً تناديني

لأحتاج حياتي

كم تمعنت بأقطار المسافاتِ كنجمٍ

ورأيتُ الكونَ دوني

ورأيت اللانهاياتِ بناتي *

كيف أحتاج لشيءٍ ؟

ما الذي في الشيء موجودٌ لأحتاج إليهِ ؟!؟

وأنا أين لأدري ؟!

ربما كنت على نجم بعيدٍ أجلس الآن على الشاطئ

أو أحفر أشعاري على النخلِ

ولا أفعل شيئاً ها هنا الآنَ ..

أ لا يوجد نخلٌ خارج الأرضِ ؟

أ لا يوجد شيءٌ ؟

---

* شاعر من سورية.

وإذاً من أجل ماذا كل هذا الكونِ يمتدّ ..

ويمتدّ ..

ويمتدّ طليقاً ؟ ..

أ هو لغوٌ ؟

أم كلامٌ في قواميس لغاتٍ ؟ !!

نحن لا شيءَ يقولونَ

وأدري أننا شيءٌ

ولكنْ

لستُ أدري ما هوَ .. الفجر بعيدٌ

والقطارات التي تأتي من الليلِ ستمضي

ومع الوردة أنسى أننا شيءٌ

وأنّا

نتراءى في المواعيد على شكل هواءٍ !

دائماً أهرب مني

دائماً أخلع كي أمضي مع الضوء صفاتي

أيّ وحشٍ بعدُ لم يهربْ بعيداً

من قتالٍ يُذعِرُ الذعرَ

بأنواع سيوفٍ ورماحٍ

دائرٍ في عمق ذاتي

ليتَ أنا لم نكن شيئاً

ولكنْ

ليتَ لا تفعل إلا أن تمدّ القلبَ ـ إن شاء ـ ببعض الحسراتِ

نحنُ ها نحنُ .. أرانا

كيف لولا أننا كنا أرانا ؟

ليس يبدو الأمر محمولاً على بضع وجوهٍ

والذي يعني كثيراً

ليس يعني أيّ شيءٍ

هُوَ ليس الذات في الدربِ

ولا دربٌ إلى أية ذاتٍ

أنا أدري أننا شيءٌ ولكنْ

قبل أن نصبح شيئاً .. أين كنا ؟!

ولماذا ها هنا نحنُ ؟ وأيقاظٌ ؟

وهل نحن هنا الآنَ ؟

وهل يقظتنا غير سباتٍ ؟ !

* * *

أقول

أقول لمن يفهمون الكلامْ

محالٌ إحاطة كون المعاني
بتلك الرسوم التي لا تملّ إليه إشارتها في الظلامْ

وتُقصَدُ من أجلهِ .. من أتاها .. إليها .. على موعدٍ من غرامْ

تردى من الأفق فوق الركامْ

* * *

زهور الروابي وضوء النجوم
وسحر نداءات ليل الكروم
وظلّ الثمار على كل غصنٍ
وخطو الفصولِ إلى ما يُرامْ

رسائل ودّ بعمق الوجود
وحبٌ يحيط بنا
وابتسامْ

لنا الكلّ يُعطى لكي لا يضيعُ
فلا يحفظ الشيء غير العطاء
ولا يملأ النفسَ غير السلامْ

أقول لمن يفهمون الكلامْ

نبات اليقين بذات الوجود .. بماء السماوات يُسقى
فينمو
ويحيي مُواتَ القلوبِ
وليس اليقين بهذي الذواتِ
سوى عوسجٍ
في صحارى الحمامْ

* * *

هنالك كان الوجود المديدُ
وكنا نرى في جميع الزوايا
ولا شيء غير الوضوح الجميل
وكنا نقول الكلام الأصيل
وضاعَ ..
وزالت ليالي الشهودِ

فبالفصل تصدأ هذي العيون

ويعوجّ عود اللسان

ويرمى على كل وجهٍ لثامْ

سلامٌ لسرّ الحضور الكبيرِ

يلمّ حطاماً يشير إلى ذاته بالوجودِ

ولا ثابتٌ غير ذاك الحضورِ

ولا حائلٌ غير هذا الحطامْ

* * *

هنالكَ من قبل كون الدهورِ

ومن قبل ما يقظةٍ

أو منامْ

{ أنا } في مدى الكون صاح اللعينُ

وكانتْ { أناه } المكان الوسيع الذي

أستوطنته خطايا الأنامْ

أقول لمن يفهمون الكلامْ

□□

شمسٌ جديدة

□ عبد الكريم يحيى عبد الكريم *

اصحو على زهرٍ جديدْ
أندى بهِ.. أزهو بهِ..
والأرضُ تَزْهو مِنْ جديدْ
يا غبطةً تجتاحني.. تحتلّني
الفُلُّ لم ييبسْ، وظَلَّ الوَرْدُ يصمدُ مثلَ صَبّارٍ أبيّ
والياسمينُ غدا عصيّ
لكنّه يبقى حييّاً طاهراً كخطا نبيّ
فَرَحٌ عظيمٌ ينتشي في داخلي
فَرِحٌ أنا
فَرِحٌ بضوءِ الأرض يبزغُ من جديدْ
يهبُ الوليدَ إلى الوليدْ
رحلَ الظّلامْ
آبتْ إلى أعشاشها الأولى تراتيلُ الحمامْ
والأرضُ غطّتها ثُرَيّاتُ السّلامْ

....

طَرِبٌ أنا
طَرِبٌ لدارِ الرّوحِ ضاءتْ مِنْ جديدْ
أهلاً بمهدِ طفولتي..
أهلاً بأترابِ العصافيرِ الرّغيدةْ
أهلاً بأولادِ البنفسجِ إخوتي
أهلاً بذكرانا السّعيدةِ والبعيدةْ
سأعيش فيكم مرّةً أخرى حياتي الدائبة
سأعيش فيكم مرّةً أخرى طفولاتِ السّحابْ
وبراءةَ الأعشابِ.. اذكارَ الغيابْ:
في الكَرْمِ لم تُقْطَعْ شُجَيراتُ العنبْ
واللوزُ ما زالتْ أزاهرُهُ تُفَتّحُ عن لهبْ
والزّيزفونُ.. الزّيزفونْ
الزّيزفونُ حبيبُ نبعِ الماسِ لم يذبلْ؛ وها هو ناضرٌ
في سُرّةِ النّهرِ الحنونْ
أختي: سنلعبُ تحتَ ظلّ الدّاليةْ
ونعلّق الأرجوحةَ الخضراءَ في التّينةْ
(عمّارُ) يخطف من يَدَيْكِ التّينَ والحلوى..
(صبا) كم أنتِ مسكينةْ
أمّا (سلامُ) فإنّهُ يبني قصوراً من ورقْ
ويهدُّها
يرنو إلى نار الشّفقْ
يبكي على (زورو) الذي أرداهُ قطّاع الطّرقْ
فأقول لهُ:

* شاعر من سورية.

(زورو) ورقْ

(زورو) ورقْ

لكنَّ قولي دائماً لا يُقنعهُ

مَنْ يمنعُهُ

أن يكسرَ الأغصانَ.. يرشقّنا بأحجارِ الصّدى..

مَنْ يمنعُهُ؟!

....

فَرِحٌ أنا

فَرِحٌ ببيتي مزهراً... فَرِحٌ ببيتي عنبراً

فَرِحٌ بدفءِ البيتِ.. ظلَّ البيتِ خَيَّمَ من جديدْ

ما زال بيتي قائماً فوق العَدَمْ

فوق الألمْ

مازال بيتي فوق سطح الأرض.. ينبض بالشّذا

البابُ عينُ البابِ.. عينُ هدوئِهِ..

ما زال ينتظر القدومَ من الغيابْ

أحبابُهُ رجعوا من الموتِ الغريبِ.. من اليبابْ

لو كان من طينٍ لعانقَ صَبْرَنا

لكنّه بابُ الحديدْ

أهو الذي يبدو كهيئةِ داليةْ

أم أنّ روحاً ثانيةْ

وُلدَتْ هنا في داخلي..

يا باديةْ

أنا قد خُلقْتُ وقد خُلقْنا من جديدْ

البابُ يُفتَحُ يا أنا:

هيّا ادخلي

هذي (السّيوف) [1] كما تركناها.. مُعلّقةٌ هنا:

عجباً.. كأنّا قد تركْنا البيتَ منذ هنيهةٍ

لا شيءَ فيه قد تغيّرَ:

غرفةُ الأولادِ ساجيةٌ..

وهذا دأبُهم.. هذي حقائبهم.. دفاترهم..

ملابسُهم.. هنا أصواتُهم.. هي لا تزالُ هنا كما

كنّا تركناها

وهذا بابُ غرفتنا يعجُّ بأذرعٍ من زَهْرِنا الرّاضي..

وهذي غرفةُ الأحلام..

غُرْفَتُنا كما كانتْ:

أريَجُكِ لم يزل فيها

وحُلْمُكِ لم يزل فيها

وحُبُّكِ لم يزل فيها

سأصرخ باتّساع الأرضِ:

ها عُدْنا

إلى أيّامنا عُدْنا

وأغصانِ الحياةْ

فَرِحتْ بنا طيرٌ..

وبارَكَنا النّباتْ

أنشودتي: إنّي أراكِ

تاقتْ مُناكِ

أن تشهدي أشجارَكِ الصّغرى على

سطح الفضاءْ

سطحِ الشّموس وسطحِ أطيار الدّعاءْ

هيّا لنصعدَ سَطْحَنا: اللّهَ.. ما أبهاكَ يا سطحَ

البساطةِ والهواءْ

اللّهَ.. ما أحلاكَ يا سطحاً

تعانقُهُ السّماءْ

أشجارُكِ الصّغرى تتوقُ إلى يَدَيْكِ

---

[1] نبات زينة.

أصصُ النّباتِ الثَّرِّ كم تهفو إليكِ
أيدي البنفسجِ لم تـزل ريّـا.. وهـذي أمُّ كلثـومٍ
تُعرِّشُ في الذّهبْ
والياسمينةُ دائماً ظمأى إلى ماءِ الظّنونْ
فلْتغرِفي من دمعكِ الهتّانِ شيئاً
ذرذريهِ على احتراقاتِ الجفونْ
طَربٌ أنا
أشدو كعصفورٍ صغيرْ
قد حطَّ يشربُ ماءَنا
يا للغنى.. للحبِّ.. للفرحِ الكبيرْ
رحلَ الظّلامُ إلى مغاورهِ السّحيقةْ
وتسامقتْ بنتُ الحقيقةْ
فَرِحٌ بأنثى الأغنياتِ الهاربةْ
رجعتْ إليها ذاتُها
رجعتْ إليها روحُها وصفاتُها
رجعتْ إليها أرضُها وسماؤها
وبحارُها ـ بَيْداؤها
وصباحُها ومساؤها
وجدتْ أخيراً عطرَها
وجدتْ أخيراً زَهْرَها
مِنْ بعدِ كابوسِ الفؤوسِ الحاطبةْ
رجعت إلى عاداتها
رجعتْ إلى جاراتها:
(يا جارتي عُدْنا أخيراً مِنْ وفادتنا البعيدةْ
كيف الصِّغارُ؟!)
رجعتْ تُرتِّبُ بَيْتَنا
وتضيفُ لمستَها الخفيّةْ
رجعتْ كما كانتْ صفيّةْ
آبتْ تخيطُ ثيابَنا
ترفو ذواكرَنا الهريئةْ
آبتْ لتغسلَنا وتنشرَ حُزْنَنا المطلولَ..
تكوي حُلْمَنا.. وكتابَ أيّامي البريئةْ
رجعتْ إلى أشجارِها العُلْيا.. إلى أعشابِها..
أطيابِها
رجعتْ تُنسِّقُها.. تُغيِّرُ تُربَها
آبتْ تَفُتُّ الخبـزَ.. تنشرُهُ على سطحي لينقـرَهُ
اليمامْ
آبتْ تفيقُ الفجرَ.. تقرأُ وِرْدَها أو وِرْدَها.
تدعو لنا
آبتْ تُعِدُّ ليَ النّدى قهوةْ
وتُعِدُّ قافلةَ الصّباحْ
ما ضاقَ فِتْرٌ عن مسيرْ
سيفيقُ شاعرُها الأصيلْ
ويفيقُ لقلاقٌ جميلْ
ويفيقُ طاووسٌ
وعفريتٌ صغيرْ
رجعتْ تُشيِّعُنا إلى أشغالنا
ومراحلِ الحلمِ الجميلِ الكاذبةْ
تبقى وحيدةْ
تهفو إلى مذياعها المشروخِ
تسمعُ ماضياً من أغنياتِ.. ذكرياتٍ غاربةْ
تبكي طفولتَها
وتبدأُ موسمَ الرّغوةْ
....

ما أجمل الدّنيا الجديدة!
دنيا تَزَيّنت بالقصيدة!
ونروحُ نحو المقبرة
سنزورُ جَدّكمُ المجيدْ
ونُقَبّلُ الآسَ الذي يغفو على أحجارِهِ
أهلاً بوالدِ رافدٍ..
كم كان قلبي في المتاهِ يصيح شوقاً.. يا أبي:
أأعودُ يوماً يا أبي فأراكا؟!
في التّلّ تحضنُني جوىً كفّاكا
أأعودُ يوماً يا أبي لمدينتي
فأرى الأحبّةَ والشّذا وثراكا
سأُقَبّلُ الأرضَ التي ضمّتْ أبي
وأُقبّلُ الآسَ الذي آساكا
وأُقَبّلُ الشّوكَ الذي آخى الصّدى
وأُقَبّلُ التُّربَ الذي واراكا.
أطفالَ أُزْهيتي سنذهبُ في الصّباحِ إلى قناطرِنا القديمة..
ساباط [3] أفراحٍ وأحجارٍ كريمة
ونزورُ جَدّتكمْ هناكْ
هي في مراياها مُقيمة

....

الدّارُ نفسُ الدّارِ.. دارُ طفولتي..
ومشاربي..
ومواكبي..
فيها نسجتُ براءتي الأولى على نَوْلِ الحياة
فيها أقمتُ على مراياي الصّلاة

ونهلتُ من نبعِ الغناءْ
وورثتُ أُزْهيّةَ البكاءْ
مِنْ معدنِ الصّبرِ المضرّجِ بالإباءْ
الدّارُ عينُ الدّارِ.. عينُ أمومتي..
أهلاً بِأُمّ الوردِ والفُلِّ المغرّدِ في مواويلِ الشّذا
أُمّ العطاءْ
أُمّ الوفاءْ
لقد التقيْنا بعدَ أنْ طالَ السّفَرْ
فَلِمَ الدّموعُ؟!
هل تعلمين بأنّ دَمْعَكِ في دمي أسطورةٌ بيضاءُ..
في قلبي شموعْ؟!
أُمّي بأيِّ اللونِ أرسمُ لوحةَ الأمِّ المجيدة
لكِ ألفُ زَهْرٍ في شَغافي.. أبيضِ الأهدابِ
أيّتُها الوحيدة
عُدْنا إليكِ
نزفّ حجالاً في يَدَيْكِ
أُمّي أرى عِلّيّتي تهفو كما كانت إلى سربِ اليمامْ
عادَ اليمامُ إلى البلدْ
عادتْ تسابيحُ الأبدْ
ومضى الزّبدْ
غارَ الزّبدْ
عِلّيّتي.. فيها زكوتُ وأزهرتْ أحلامي
فيها ترنّحَ قلبُ مُهْرٍ ظامي
خلفَ البعيدِ منَ السّرابْ
خلفَ الغيابْ.

....

[3] ساباط: سقيفةٌ تحتها طريق.

طَرِبٌ أنا..

فمدينتي عادتْ إلى أفيائها بلداً أمينْ

طَرِبٌ لها..

عُدْنا إليها سالمينَ وآمنينْ

حُبٌ قديمٌ عادَ يسري داخلي..

وَعْدٌ قديمْ

من يستطيع كتابةَ الفرحِ الخضيلْ

وبأيِّ شِعْرٍ؟!

من يستطيعُ من الأيامى أن يترجمَ مهرجاناً فاضَ سِحْرُه؟!

سُرُجٌ تُشِعُّ من البيوتْ

أملاً بفجرٍ باسمٍ يأبى يموتْ

وعداً بجيلٍ آخرٍ..

وعداً ببستانٍ جديدْ

أمضي إلى قلب المدينة

وأطوف بين شوارعي الزّرقاءِ

هـي لم تَـزَلْ في عـصرها الفـضيِّ.. في عـصر السّحابْ

أحنـو علـى حجـرٍ رمـاديٍّ تأبّـدَ عنـد سـاباطِ الضّبابْ

وأهيم بالأقمار تحتضنُ القبابْ

أصحو على عَهْدٍ سجى

في التّربةِ الحمراءِ والصّفراءِ

هذا كتابُ مدينتي.. أغنى كتابْ!

....

عادتْ قصيدتُنا إلينا زهرةً

عادت بكلِّ بهائها

عادت بكلِّ صفائها ووفائها

عـادت إلى النّهـر الحبيـب يزفُّهـا قبلاتـهِ صبحاً.. مساءْ

وإلى المرايا السّبعِ.. أبوابِ الغناءْ:

1ـ بابٌ لغيمٍ عابرٍ في الأغنياتْ

2ـ ثانٍ لنهرٍ عاشقٍ آخى النّباتْ

3ـ بابٌ حبيبٌ ثالثٌ للعشبِ.. للشّجرِ الحنونْ

4ـ بابٌ قديمٌ رابعٌ يُفضي إلى سُوق الظّنونْ

5ـ بابٌ جميلٌ خامسٌ للشمسِ عالقةٌ بهُدْبي

6ـ بابٌ صديقٌ سادسٌ للطّيرِ تنقرُ حَبَّ قلبي

7ـ بابٌ أخيرٌ سابعٌ للشّوقِ ظلَّ يهزُّ دربي.

هذي إذاً هي سَرْوَةُ الدّمعِ ـ انتسبْ

ـ إنّي انتسبتُ إلى شموعيَ في المدينة

وإلى مراياها الدّفينة!

رجعَ الشّهيدُ إلى الشّهيدِ

الرّجعةُ الكبرى إلى الطّقس البعيدِ

الرّجعة الكبرى إلى الوجهِ الجديدِ

وجهِ المدينةِ والشّوارعِ والأزقّةِ والحجارة والحديدِ

وجهِ البريدِ[4]

كانت دروب رجوعنا شكّاً مريرْ

كان الرّجوع على جناح الخوفِ لا ريشِ الطّيورْ

كنّا نعاني من توجّسنا الأسيرْ

نسري إلى فردوسنا المفقودِ.. يسألنا التّوجّسُ هل نعودْ؟!

---

[4] لو أنّ صندوقَ البريدِ
يسعُ المدى
يسعُ الصّدى
لتنامَ عائلةُ الوحيدِ!

كنّا نداري شوقَنا في البحث عن أسطورةٍ عُليا..
وتاريخٍ جديدْ
في البحث عن وطنِ المحبّةِ والشّذا والضّوءِ. لا
وطنِ العَفَنْ
في البحث عن وطن النّدى والطّيرِ. لا وطنِ الوثنْ
عاد الوطنْ
لطيوبِهِ.. أعشابِهِ.. أحبابِهِ
عاد الوطنْ
وطنُ المحبّةِ والزّمنْ
أنشودةٌ شَعْبي الجميلُ.. لكَمْ يعاني من جراحْ
أنشودةُ الآلامِ يا شعبي النّبيلْ
أسطورةٌ شعبُ الإباءْ
شعبٌ تسربلَ بالدّماءْ
أسطورةٌ شعبي الأصيلْ
شعبٌ سرى في المستحيلْ
نحوَ الضّياءْ
عَبْرَ المواجعَ والدّموعْ
أسطورةٌ شعبُ الكرامةِ. كم صَبَرْ
عانى وعانى.. ما انكسرْ
حتّى انتصرْ!
....
رحلَ الظّلامْ
طافَ الحمامُ على سجيّتِهِ.. وعشّشَ في الغمامْ
أسمو بحبّي.. وَيْ كأنَّ الرّيحَ تحملني إلى مرجِ
الحمامْ
أسمو بقلبي.. وَيْ كأنّي صرتُ عضواً في ترانيمِ
الحمامْ
بدمي وروحي يا حمامْ
أصحو على وعدٍ جديدْ
وعداً أرى في بسمة الأطفالِ تندى من جديدْ[5]
وعداً أرى في كلِّ عصفورٍ يطيرْ
وعداً أرى في طفلة القرميدِ تبني عشّها
إنّي لأشعرُ أنّ روحاً ثانيةْ
في داخلي
يا باديةْ:
إنّا خُلِقْنا من جديدْ
كان الظّهورُ على صعيدٍ آخرٍ.. زهرٍ رغيدْ
كان العبورُ إلى فضاءٍ آخرٍ كهلالِ عيدْ
كنشيد أرضٍ تحتفي ببذورِها.. ونطافِها..
أعراسِها..
مطرٍ وليدْ
رجعَ النّهارُ إلى مَداهُ......
رجعَ الشّهيدُ!

□□

(5) عادوا إلى ألعابِهم ورفاقِهم.. وإلى شوارعِ إلفةٍ..
وإلى مدارسِ لهفةٍ.. وإلى حدائقِ نشوةٍ..
وإلى ملاعبِ غبطةٍ..
وتحرّروا من خوفِهم!

لمْ ينتظِرك القلب

❑ عدنان شاهين *

إلى الشاعر زهير غانم الحاضر في غيابه

لم ينتظرك القلب
حتّى في "عبير الغيم"
ملَّ من الغياب
وانداح شوقُك
مثلما غسلتْ بضوء الصُبح
شرق الشّاطئ الغربي
أعيُنها
طيورٌ مُجهدات من عتاب الموج
أو موج العتاب
فاقرأ مزامير الغريبة والغريب
ولا تبالغ في حنينك
عند مُنعطفين من ألقِ القصيدة
يبدأ الوادي مناحتهُ
ويدخلُ في السَّراب
وأنا ـ بأحلام مُكسّرة
يُزقزقُ نورس الميناء
معنيٌ بهجران الأحبّة
بعدما كان النَّهار
بمن أحبّ يدقّ بابي
واليوم غيبتي حُضوري
وانكشفتُ على حجابي

***

لا شيء من حزنِ البنفسج
في يديك
فكُن بعيني عاشق قمراً
يُضيءُ خيالهُ
كي يمتطي مُهر السَّحاب
فالعاشقات على قوافي الأغنيات
وكلُّ شيء حولنا
عقد القران على الخراب

***

* شاعر من سورية.

هل غافلتك الرِّيحُ؟!
فاستودعت مائدة الكلام
قصيدة الرُّؤيا
على أمل الإياب
ما زال مقعدك المُجاور شاغراً.
تهفو إليه الفاتنات
وقد تنكبن الغواية
وانتظرن قيامة الشّعراء
من جسد القصيدة
عابقين بسحر ملحمة التُّراب
هذا اشتياقك،
والرَّحيل السّرمديّ،
وذكريات الأمس،
والشوقُ المعتّق طافحٌ
بجميل حزنك من فصولِ الدّمعِ
في مُقل الكتاب

مُرٌّ غيابُك،
والغيابُ جنائزيُّ اللّحن
لا الإيقاعُ مُنجدلٌ
ولا أحدٌ على سجّادة المعنى
كأنّا والجُون مفاوز الكلمات
تأخذُنا وراء الحرف فتنةً
فرُد عن الفؤاد ملاءة النسيان
واجعل شُرفة للرُّوح
حيثُ يبدّد الإشراق
منشور الضّباب
فلكمْ سألْت!!
ولم نكن
- يا صاحبي -
نقوى على شجن الجواب

* * *

□□

قيامة ذكر النحل..

□ توفيقة خضور *

مآقي السماء تمجّ ثكلاً.. حزناً، وريشاً كسيراً.. سعال يجرح حنجرة المساء..

ضغطت ليلى على صدرها المخنوق بقسوة، وهي تصعد درجات السلّم، وتهمهم حيرتها:

ـ لماذا تصرخين أيتها القطط اللعينة بكل هذه الوحشية..؟!

سمّرها المشهد الغريب شاهدةً لقبرٍ طازج:

(مضغٌ من اللحم متناثرة على سطح بيتها، تتقافز بين أرجل وذعر القطط التي جمّعتها رائحة، ظننتها وليمة لا مجال لتجاهلها..)

اختلجت دماؤها، وعلى جلدها طفحت بثور حيرةٍ باذخة، فهي لم تتبيّن حقيقة ما ترى..!

تُرى أتتقافز قطع اللحم من تلقاء خوفها، أم أن تلك الحيوانات الجائعة تلاعبها، تحتفل بها شامتة قبل أن تُودعها في بطونها..؟!

ركّزت نظرها على القطعة الأكبر، رأتها بحجم بيضةٍ، رماها رحم دجاجة حائلة.. تدنو منها قطة، تتقاطر مياه الشهوة من أنيابها، فتطير قطعة اللحم من أمامها، لتحطّ في مكانٍ مخاتل، تلاحقها القطة، وفريقها جميعاً، كأنهم تواطؤوا معاً على تطويقها لحرمانها فرصة الفرار..

اصطدمت وجوه الفريق، وأنيابها المشهرة ببعضها، تطاير الشرر من أعينٍ تومض تحدياً، وتساقطت نثراتٌ من الأسنان المتكسّرة على الأرض المعفّرة بالشهوات، بينما اختبأت ضالتهم داخل (سوتيان) اجتهدت صاحبته لتواريه حياءً بين قطع الغسيل المنشورة بأناقة..

ـ ويلي.. ما هذا الذي أراه..؟! هل جُنّت عيناي لتريانني ما لا يُعقل..؟!

ومشت صوب حبل الغسيل على أصابع الوجل، جمعت الثياب المسودّة، وضعتها على كتفها، ثم أمسكت (بالسوتيان) الملطّخ، نفضته بعنفٍ، واشمئزاز، لتسقط منه حشوته الطارئة.. لكن.. رباه.. صرخت مأخوذة:

ـ ما هذه الرائحة..؟!قطعة اللحم المتشبثة بقوة في موقعها تُفرز رائحة غريبة، تنتشر في كل اتجاه..

---

* قاصة من سورية.

ترمي حمالة الصدر أرضاً، وتدفن وجهها بيديها اتقاءً لتلك الرحلة، فهي تشمّ بجميع كيانها، لا بمنخريها فقط..

حركة ولغط وكثافة لزجة، ترغمها على إبعاد أصابعها عن عينيها، لترى سحابة من نتف اللحم تحلّق في الفضاء، وتشكّل دوامة تدور بسرعة جنونية، تُخمّن أنها تتجه نحوها، تريد خطفها، أو خنقها.. تصرخ مذعورة:

ـ لا!!!!!!!!!!!!!..

وتتهاوى، تغيب.. تأخذها روحها إلى مكان وزمان آخرين، إلى فترة الصبا.. فتسمع مدرس علم الأحياء يقول: (لكل كائن لغة يتفاهم بها مع أفراد جنسه، فالنمل مثلاً..).

تقاطعه ضحكات مستنكرة، وتساؤلات مستغربة:

ـ النمل له لغة.. مثل لغتنا..؟ تُرى أيتكلم العربية أم الإنكليزية..؟!

يبتسم بثقة، ويقول:

ـ نعم للنمل كما لغيره من الكائنات لغة يتفاهمون من خلالها، وسأريكم ذلك الآن..

ويرشّ بعض السكر في زاوية الصفّ، ثم يُخرج من علبةٍ كانت في محفظته نملة سوداء كبيرة، ويضعها على السكر، وهو يقول:

ـ انتبهوا ولاحظوا.

تحسست النملة الطعام لاهية عمّا حولها، وبعد لحظات انتشرت في المكان رائحة نفاذة، وما هي إلا دقائق حتى جاء النمل يسعى، واجتمع الكثير منه على سكّر المدرس.. فغاب الجميع وراء غلالات ضحكٍ واستغراب..

وسمعوا صوت المدرس يقول:

ـ أرأيتم..؟ هذه لغة النمل، إنها الرائحة التي أفرزتها النملة الأولى، استدعت بها الفريق، الذي فهم ولبّى النداء..

أيقظها صوتٌ، أقسمت بعد ذلك أنها لم تسمع ما يُشبهه من قبل..! تلفتت حولها بحثاً عن مصدره، كانت دوامة اللحم قد حطّت داخل حمالة الصدر المرمية قربها، وشكّلت كائناً يكاد يشبه الإنسان.. رأته شاباً فاغر الروح، مخطوف الدماء، وسمعته يصرخ بها:

ـ أهذه أخلاق الحوريات..؟ أنا رجلك أيتها المرأة، فلماذا تُخفين وجهكِ عنّي.. هـا..؟! ثم لماذا تلفين جسدكِ بهذه الخرق التافهة..؟! ألا يكفي أنك لست جميلة، ولا شابة..؟

ويتساقط من عينيه المحروقتين عصير دخان عتيق..

ـ أمن أجل مثلك جئتُ إلى هنا..؟ لا.. لا.. لم يكن مثلك أبداً.. وهذا المكان الخرب لا يشبه الجنة التي رأيت..!

وبدأ صوته يذوي، يتقهقر، وهو يروي كأنما لنفسه قصة وجوده في هذا المكان:

(غبت لا أدري كيف وأين.. وكم من الليالي.. ما أتذكره أني غبتُ طويلاً.. أدركت ذلك من رغبتي الشديدة في التهام الدنيا بكل ما فيها من طعام ونساء.. ولما عدت وجدت نفسي ملكاً على مائدة عامرة بكل ما لذ وطاب..ابتلعت كل ما وضع أمامي، وشربت من كل صنف ولون، ثم وجدت نفسي في مكان.. أو من ذاك المكان..! مزرعة حوريات فاتنات، تسلمني الواحدة إلى أختها راضية مرضية.. حوريات ساحرات، وفهيمات أيضاً.. لا يُقبحن جمالهنّ بالخرق مثلك أيتها الغبية..).

أجفلتها جملته الأخيرة، فتلمّست ثيابها، كأنما لتتأكد أنه يقصدها..

- (سألوني: هل أعجبك ما رأيت..؟ ما أكلت وما شربت..؟ قلت: أجل والله.. فهذا جلّ ما أتمناه..

قالوا: إذن هيا إلى هناك.. إلى حيث كنت.. إلى الحوريات.. هل أنت مستعد..؟

- بلى.. ومستعجل أيضاً.. إنهنّ يناديننى.. أنا أسمعهنّ..

قالوا: هيا إذن، اركب هذه السيارة، وعندما نعطيك الإشارة، اضغط هذا الزرّ، وبلحظة واحدة ستطير، وتقع بين أحضان حورياتك..

تكتكت عظامها فرقاً، وهجست مقهورة:

- أنت إذاً منْ..؟! ويلي عليك وويلي منك يا ولدي..!

وأدارت له ظهرها بقهر، لكنه استوقفها كأنما ليحاكم تقصيرها عن مستوى أحلامه:

- توقفي.. لا تهربي، تعالي هنا فالحساب لم ينتهِ..وأنتم..؟ من أنتم..؟!

ابتعدوا عنّي..

رأته يُجدف بيديه في الفضاء، يضرب بهما كائنات لا تراها، ويصرخ فزعاً:

- اغربوا عني، دعوني وشأني.. ألا يكفي ما أنا فيه..؟ ماذا..؟ ماذا تقول أنت..؟! كنتَ عابر سبيل، لا علاقة لك بشيء..؟ وأنتِ أيضاً..؟ وأنتِ..؟ وأنت كذلك..؟ أنا قتلتكم جميعاً..؟ وأنتِ، وأنت أيضاً يا عمّاه..؟ أنا قتلتك..؟! لا.. لا!!!!!!!..

وراح ينشج مقهوراً، بينما يداه متشابكتان، ورأسه مائل كأنه يعانق الرجل الذي يحدثه، ويرمي برأسه على كتفه:

- كيف أقتلك يا عمّي، وأنا مدين لك بحياتي..؟ هل أنسى يوم أنقذتني من تلك الورطة..؟ ويلي..أنا أقتل مُنقذي..؟ وأنتِ..ماذا تفعلين هنا..؟ لا.. لا تقولي إني قتـ.. أنتِ كذلك..؟ لا..لا تصدقي ما يقال، فأنا لن أنسى أبداً كم نمتُ في حضنك، بعدما خسرت حضن أمي.. كم قاسمتُ أولادك لقمتهم..لا..لا تصدقي يا أمي أنني قاتل.. أنا.. أنا لم أفعل شيئاً..أنا فقط ضغطتُ على زر الطيران، لآتي إلى هنا..لا.. ليس إلى هذا المكان..ولا لألتقي بهذه القبيحة..

وتهالك منكمشاً على نفسه حتى لم يعد أكثر من كتلة لحم محشورة داخل (سوتيان) عجوز، لم تجرؤ صاحبته على مفارقة المكان، فمازال نواحه يهزها بعنف، يسمّرها حيث تقف، وتسمعه يهذي:

ـ أنا جائع.. عطشان.. لكن ليس لمثلك أيتها الـ.. تفوه..تفوه..

وينفث في وجهها خيبته دخاناً سوّد وجه المكان ووجهها..

ولما بدأ الضباب المحروق ينسحب، انتبهت المرأة إلى أن الصوت قد خمد، فتشت عن صاحبه، جاست عيناها أرجاء المكان، تذكرت أنه كان يلوذ بحمّالة صدرها قبل أن يُغيّبه الضباب، حاولت تجاهل السؤال اللاهب الذي ما زال يحكّ جدران روحها: (تُرى لماذا اختار الاختباء داخل حمّالة الصدر دون غيرها من قطع الغسيل..؟!) هزت رأسها بعنف لتطرده من مُخيلتها، ثم مدّت ساقها بحذر وجل، لتقلب (السوتيان) الذي انكفأ على وجهه، فوجدته هناك مجرد مضغة لحم صغيرة، تنشج مذعورة في قعر (سوتيان) مُتهتّك.

□□

قهر الأمومـة ..

□ د. طالب عمران *

لم تستطع أن تكبت القهر الذي كانت تشعر به وهي ترى ولديها يغادرانها إلى والدهما، وقد أدارا لها ظهريهما، دون كلمة وداع..

بعد كل هذه المعاناة طوال ستة عشر عاماً، منذ أن انفصلت عن زوجها وهي تعتني بهما وتربيهما وتعطيهما كل نأمة حسٍّ في حياتها، حتى بعد أن كبرا وشبّا عن الطوق، كانت لا تغفو قبل أن تطمئن عليهما..

وأحياناً تستيقظ في الليل تغطيهما إن رأت أن غطاء أي منهما قد انحسر قليلاً.. كان نعيم ومالك كل شيء في حياتها..

نعيم الذي أكمل عامه العشرين أول أمس، ومالك الذي قطع نصف عامه الثامن عشر.. كانت خلفهما في دراستهما، لم تفتر لحظة عن وضع الأساتذة المختصين المشهورين بخبراتهم، للعناية بهما، ليتفوقا..

ودخل نعيم كلية الطب، ودخل مالك كلية المعلوماتية.. وكل منهما يتقن الانكليزية، وقد درجا في مدارس أجنبيّة، معروفة بمناهجها المتطورة..

انفصلت عن زوجها، بعد زواج استمر ستة أعوام، بعدما اكتشفت أنها الزوجة الثانية، وأنه تزوج بعدها زوجة أخرى في الدولة التي يدرس في جامعتها..

كانا زميلين في الجامعة، وحين أوفدت لمتابعة اختصاصها في بلد أوربي وأوفد هو لمتابعة اختصاصه في بلد آسيوي.. كانا يتراسلان، وحين عادا تزوجا بعد عام فقط.. دون أن تدري شيئاً عن زواجه وأولاده من زوجة تزوجها وهو في بلد الإيفاد..

عثرت سرّاً على رسالة موجهة إليه من تلك الزوجة كانت تتهمه بالخيانة والتقصير، وعدم الاهتمام بالأولاد الثلاثة الذين أنجبتهم منه.. وحين انفجرت في وجهه..

- لم لم تحك لي حكايتك مع تلك المرأة؟ هه ؟

- اهدئي يا سعدا، كنت غريباً في بلد الحياة به صعبة.. ورأيتها أمامي موظفة بشركة الطيران، تصادقنا ، ثم تزوجتها.. ولكني شعرت فيما بعد أنها ليست من مستواي..

---

* أكاديمي وباحث وأديب من سورية.

- ليست من مستواك؟ هل كانت أميّة؟ وكيف راودك هذا الشعور بعدما أنجبت منك ثلاثة أطفال؟

- كانوا ثلاثة توائم..

- وما قصة المصروف. ما قصة نسيانها، ثم إرسال ورقة الطلاق لها، بشكل مجحف كما تقول؟

- اهدأي يا سعدا ، كيف اتركها معي وقلبي معلق بك؟ كان زواجي منها خطأً جسيماً.. وقد وافقنا على أن لا ننجب أولاداً.. ولكنها وضعتني أمام الأمر الواقع..

كانت تبكي وهي تهزّ رأسها يمنة ويسرى":

- أمعقول يا حامد؟ كيف نسيتني ؟ و تزوجتها..

- كان أمراً مقدراً لي، تأكدي أنك أغلى ما في الوجود.. أرجوك اهدأي يا حبيبتي..

ظلّ لأيام يتودد إليها يحضر لها الهدايا، حتى نسيت الموضوع، كانت وقتها في شهرها الرابع، ونعيم لم يكمل عامه الأول بعد..

جلب لها الكثير من الهدايا، وأخذها في نزهات إلى أمكنة كثيرة..

وصدّقته ، وصدقت عذره، وهو يطلب منها الغفران والصفح.. وبعد أن ولدت (مالك) بالغ بالاعتناء بها و إظهار حبه ، كانت من عائلة مشهورة، ولم تكن عائلتها راضية عن زواجها بزميلها بسبب تقاربهما الكبير في السن..

ولكن أخوتها وأبناء عمومتها بدؤوا في إظهار ودهم، لحامد.. وأكدوا له أنهم يعتبرونه واحداً منهم.. وحين أصبح نعيم في الثالثة من عمره، ومالك في نصف عمر أخيه.. بدأت تلحظ تغيراً طفيفاً على حامد..

بدا عليه التعب والسهر وكثرة الأسفار والغياب عن البيت، بحجة أنه يدّرس في جامعة أخرى، ليزيد من دخلهما.. واكتشفت أنه متزوج من جديد، بفتاة من عائلة ثرية في قطر عربي مجاور، كان يكثر من غيابه ليلجأ إليها.. وهي أصغر منه سناً بأكثر من (15) عاماً..

وطار صواب سعدا، وتمسكت بولديها طالبة الطلاق الذي ساومها عليه حامد كثيراً.. ثم هربت بالولدين إلى بلاد أخرى، وعملت بوظيفة محترمة في إحدى الجامعات متفرغة لرعايتهما..

كرّ شريط الذكريات وهي تستعرض ما قامت به في جهد، لتنشئتهما التنشئة المناسبة، ودفعهما ليتفوقا في دراستيهما.. دون أن تسيء إلى صورة والدهما أمامهما..

ولكنهما كشفا لها أنهما يعرفان كل شيء عمّا فعله الوالد بها، فاطمأنت إلى أنهما سيظلان معها حتى تفرح بهما، إن كتب لها العمر..

وحين أصبح نعيم في الصف الأول الثانوي اكتشفت أنه يراسل والده، كانت رسائل صغيرة، لم تلق أهمية كبيرة لها.. حتى كان ذلك اليوم ونعيم يقدم أوراقه للالتحاق بمدرسة جديدة، دخلت معه غرفة مدير المدرسة.. ولم يكن حاضراً بعد.. كان معاونه يجلس في المكتب يكتب بعض التقارير..

- نعم يا سيدتي.. أية خدمة؟

- أريد أن أسجل ولدي عندكم، مدرستكم لها سمعة كبيرة بحسن إدارتها وخبرات مدرسيها..

- أهلاً بك يا سيدتي.. وإن كان من الضروري أن تقابلي مدير المدرسة فهو من بيده قرار قبول ابنك هنا..

- لا بأس ومتى سيحضر السيد المدير؟

- إنه في الطريق إلى هنا ، لقد عيّن حديثاً ، وربما كان من نفس الجنسيّة التي تحملينها..

- هذا عظيم.. إذن لن تكون هناك مشكلة..

سمعت صوتاً وراءها :

- طبعاً ليست هناك أية مشكلة يا دكتورة سعدا..

التفتت مدهوشة : - من ؟ رفعت ؟

- نعم.. تعلمين أنني هنا منذ أكثر من عشرين عاماً ، وكان يجب أن نلتقي حتى أتعرّف على ابني أخي.. قابلت نعيماً قبل يومين مصادفة وسررت كثيراً.. أعجبتني ثقافته وشخصيته رغم سنه الصغير نسبياً..

- لم يقل لي نعيم شيئاً عن هذا اللقاء؟

- لا بأس.. ربما لم يرغب بإحراجك.. على كل حال الولدان مقبولان هنا ، وسأطلب من المدير المالي حسم 25 ٪ من ثمن أقساطهما..

همهمت مرتبكة مشوشة : - شكراً لك..

طلبت تأجيل الدفع ليوم آخر ، حتى تستكمل الأوراق اللازمة.. ورغم أنها كانت قد جهزت نفسها بالمال اللازم ، والأوراق الثبوتية المطلوبة ، ألا أنها رغبت أن تأخذ فسحة من الوقت ، لتتحاور مع ابنها نعيم حول الأسرار التي يخفيها عنها..

ظلّت صامتة طوال الطريق حتى وصلت البيت والولدين..

- لم لم تقل لي يابني أن عمك هو مدير المدرسة الجديد؟ هل تتصل به منذ زمن؟ لابد وأنكما تلتقيان كلما سنحت لك الفرصة..

- لا تنزعجي يا أمي.. أنا أتكلم معه بالهاتف دائماً ، ولكني التقيت به فعلياً قبل يومين فقط.. إنه أستاذ قدير.. الكل يتكلم عنه هنا في هذه البلاد ما المانع أن أتعرّف عليه ، وهو عمي على كل حال.. ثم أنها أيضاً مدرسة أجنبية..

تنهدت : - أنت محق.. ما المانع أن تتعرّف إليه؟ ولكن كان يجب أن تخبرني.. أن لا تخفي عني سرّاً .. أنا أمك يا نعيم.. كرست حياتي كلها لك ولأخيك.. رفضت كل عروض الزواج من قبل، من أجلكما من أجل أن تعيشا معي سعيدين، أربيكما جيداً ، وأعلمكما جيداً لتكونا متفوقين تحملان شهادات عالية.و..

قال مقاطعاً : - أعلم يا أمي أنك فرّغت نفسك لنا.. ولكننا نحمل انتماءنا في اسمينا.. أنا ومالك.

- لا بأس.. لا بأس.. إن كنت مصرّاً على هذا الانتماء والاتصال بعائلة والدك ، لا أستطيع أن أمنعك ، ولكني أريدك أن لا تخفي عني سرّاً ، أشعر أنك تبتعد عني كلما أخفيت عني سرّاً ..

- أنا لا أريد أن أزعجك بهذه التفاصيل الصغيرة التي تعتبرينها أسراراً.. على كل حال، سامحيني يا أمي، لن أخفي عنك شيئاً بعد اليوم..

اقترب منها مالك هامساً : - لا تحزني، نعيم يحبّك كثيراً.. سأحكي لك كل أسراره الصغيرة أعدك ولكن لا تقسي عليه الآن ..

عاد نعيم مكملاً كلامه:

- إنها مدرسة مشهورة، وكنت موافقة عليها قبل أن تعرفي أن عمي يديرها..
- حسناً، كما تشاء ..
- وسنسجل مالك أيضاً، حتى نذهب ونعود سويّة..
- موافق على ذلك يا مالك.؟
- لا بأس يا أمي.. هذا أفضل سأكون قريباً من نعيم..
- كما تشاءان ..

ولكن مالكاً تحوّل من ابنها القريب إلى قلبها، الذي تبوح له بأسرارها وهمومها، إلى نسخة أخرى عن نعيم، الذي أخذ يبتعد عنها بالتدريج رغم محاولاتها المستميتة للاحتفاظ به في عقلها وقلبها مع مالك..

وبدأ التغير الواضح يطرأ عليه، أصبح يطالبها بالمصروف، وبمبالغ كبيرة وكثرت رحلاته وأسفاره، لرؤية أعمامه الموزعين في بعض الأمكنة من البلاد التي تدرّس في إحدى جامعاتها..

وحين تقدم للثانوية، كانت معه بكل طاقاتها، سهرت عليه حتى أتقن المواد الدراسيّة، وفرّغت له الأساتذة والمدرسين حتى تضمن تفوقه، وفعلاً كان من المتفوقين..

كان يرغب بدراسة الطبّ، وحصل على مقعد في الجامعة التي درست فيها ، وأصبحت أستاذة فيها فيما بعد قبل أن تتغرّب إلى هذه البلاد..

وهكذا اضطرت للعودة إلى الوطن مع ولديها، لتكون قريبة من نعيم في دراسته الجامعيّة، وقد قبل طلبها للعودة إلى الجامعة برتبة (أستاذ) ..

والآن وبعد أن أصبح نعيم في سنته الثالثة في كلية الطب، ومالك في سنته الثانية في المعلوماتية، وهي ترهق نفسها لجذبهما إليها، وقد أخذ والدهما يتودد إليهما ويشدّهما إليه، ويدعوهما باستمرار إلى أماكن لهو ومطاعم فاخرة..

بل وعرض عليهما الاستقرار في منزله القديم، مقدماً الكثير من المعلومات عن أمهما التي كانت أعظم حب في حياته، وقد أساءت إليه لدى كل الناس واختلقت القصص والأكاذيب عنه..

ويبدو أنهما بدأ يقتنعان بحكاياته.. حتى كان ذلك اليوم الذي دمّراها فيه، بخروجهما من حياتها - كما قالا لها - نهائياً، والإصرار على أنها هي التي تجنّت على والدهما، وأنه كان مثال الأب.. وأنها هربت بهما لتبعدهما عنه وقد عانى كثيراً في بعدهما عنه، وأرسل لهما الرسائل وحاول الكلام معهما بالهاتف لولا أن أخفت عنهما رسائله، وأغلقت الهاتف في وجهه..

شعرت أنها تذوب من القهر، لم تستطع أن تصدق أن نعيماً ومالكاً، يخرجان هكذا من حياتها، بعد اتهامها بظلمهما وإبعادهما عن والدهما..

انزوت في المنزل الذي اشترته ورتبته من أجل سكناهما معها، كانا كل حياتها، كيف ستعيش بدون نعيم ومالك؟

عاودتها الذكريات في حياة، أنفقت فيها شبابها وجهدها من أجلهما وخرجا دون تردد، بعدما أسمعاها - كلاماً قاسياً لم تعتد سماعه منهما..

لحظت زميلتها (دانيا) ذبولها..

- أمعقول يا سعدا؟ أنت تذبلين..

انفجرت تبكي:- لا أمل في عودتهما إليّ، كيف سأعيش من دونهما، هما كل حياتي يا دانيا..

- فترة قصيرة، ويكتشفان الحقيقة؟

- ليت هذا الأمل يورق في قلبي.. الأمل برؤيتهما من جديد؟

- خففي عنك.. أنت أمهما.. وليس من شريعة تمنعك من رؤيتهما..

تمالكت نفسها قليلاً :- أريد منك يا دانيا أن تتكلمي معهما، أو مع والدهما، أرجوك أريد أن أراهما بشكل منتظم، وبأية صيغة يوافقان عليها..

عادت تبكي بحرقة .. حاولت دانيا تهدئتها:

- سأفعل ذلك يا عزيزتي لا تقلقي.. ولكن اهدأي.. أرجوك..

- وكيف اهدأ.. كانا نور حياتي..

تمكنت زميلتها الدكتورة دانيا من مقابلة زوجها، محاولة إقناعه، بأن يسمح لنعيم ومالك أن يزورا أمهما بشكل منتظم.. فقال لها ساخراً..

- أتعلمين يا دكتورة دانيا أنها حرمتني من رؤيتهما (16) عاماً.. كانت تسافر بهما وتمنعهما من مراسلتي.. كيف أسمح لها بالتدخل في شؤونهما ثانية؟

- لاتريد التدخل في شؤونهما ، تريد رؤيتهما بشكل منتظم وهذا من حقها هي أمهما، ولها فضل كبير عليهما..

- حسناً، تستطيع رؤيتهما ولكن بحضوري..

- ولكن..

- هذا هو قراري ..أنا آسف..

شعرت سعدا بالإهانة والحرج.. وحاولت أن تتحامل على جروحها.. وتوسط أناساً من أقربائها ومعارفها للتدخل لدى زوجها..

ولكنه كان عنيداً، أقنعها أحد أقربائها المحامين أن ترى ابنيها الشابين عن طريق المحكمة بعد أن ترفع دعوه على زوجها.. وحين سمع حامد بذلك طاش صوابه وهددها بأن يجعلهما يذلاّنها ويتبرآن منها..

وبدأت سعدا تذبل، وقد عافت نفسها الطعام.. ونتيجة للضغوط التي مورست على الزوج.. وعلى الولدين.. سمح الزوج لها برؤيتهما في الجامعة..

دخلا مكتبها بحضور زميلتها دانيا..انفجرت تبكي:

- نعيم مالك.. معقول؟ كيف لا أراكما يا قرة عيني، أمعقول أن تنسيا أمكما بهذه السرعة..

- أرجوك يا أمي، حاولي أن تهدأي ولا تسيئي إلينا وإلى أبي أكثر من ذلك.. انتشرت قصتك مع أبي ومعنا في كل مكان.. أنت تدمريننا..

- أنت الذي تقول ذلك يا نعيم؟ معقول ؟ كنت ريحانة قلبي ، النسسم الذي أتنسمه.. ماذا جرى لك؟

= أرجوك اهدأي يا أمي، وإلاّ سنذهب..

- يا ويلي ماذا فعل بكما ذلك الوغد، وكيف غيركما تجاهي؟ معقول؟ أمعقول ما أرى وما أسمع؟

- يبدو أننا لن نصبر على سماعك أكثر من ذلك.هيّا يامالك..

أوقفتهما دانيا:

- أمعقول أن تعاملاها بهذه الطريقة؟ ماذا فعلت لكما؟

- حرمتنا من أبينا كل هذه السنوات، هي امرأة بلا قلب.. تمثل العاطفة ولاتعرفها..

- لا.. أنت تبالغ في كلامك .. ستقتلانها .. حرام عليكما.. الأفضل أن تذهبا، وأن لا تراكما بعد ذلك..

- هذا أفضل..

خرج نعيم ومالك، وانهارت سعدا تماماً، وطلبت لها دانيا الإسعاف وبدا أنها تمر بحالة اكتئاب مرعبة.. وكان من الضروري أن تظل في المستشفى وهي ترفض الطعام، وليس سوى الدموع في المآقي..

خلال أيام، بدأ جسمها ينهار.. وهي تسترجع لقاءها مع ولديها، وترى القسوة التي لم تكن تتوقعها في حياتها..

حاول نعيم ومالك زيارتها في المستشفى، بناء على رأي أعمامهما.. ولكنها رفضت مقابلتهما.. كان من الواضح أن تلك الأم المفجوعة تسير بخطىً ثابتة نحو الانهيار البدني التام..

وبالصدفة سمع نعيم، حديث والده مع زوجته، وكان يعتقده نائماً..

- صدقيني كنت أعتقدها أصلب من ذلك..

- الناس تتكلم عنك، أنت حرمتها من ولديها، وهي تموت لأنهما بعيدان عنها..

- المهم أنني كسرت كبرياءها، مرغت أنفها بالتراب..

- لم تترك صفة سيئة إلاّ ولصقتها بها، حرام عليك.. دمرتها تماماً..

- سلبت مني كل شيء، حتى مؤخر صداقها.. عذبتني كثيراً..

- ولكن انتقمت منها بقتلها، واختراع قصص وأحاديث عنها، تعرف تماماً أنها ليست صحيحة.. متى كنت مهتماً كل هذا الاهتمام بولديك؟ لولا ما يملكانه من مال، أعطتهما إياه بكل طيبة خاطر، حتى البيتين اللذين كتبتهما باسمهما أقنعتهما أنهما منك هدية لهما.. يا إلهي، كم أنت قاس يا حامد..

شعر نعيم أنه ينهار، وهو يسمع تلك الكلمات.. ودخل غرفته يبكي بحرقة، وحين عاد مالك من الجامعة حكى له كل شيء..

كان عليهما أن يزورا أمهما ويطلبان منها الغفران.. وأجّلا ذلك حتى صباح الغد، مع موعد ذهابهما للجامعة..

لم يناما طوال الليل وقد استعادا حياتهما مع تلك الأم التي عانت وضحّت بالكثير.. وكانت سعدا في ذلك الحين تدخل في عالم آخر..

وحين وصلا في الصباح إلى المستشفى.. قابلتهما دانيا بعينين دامعتين..

- جئتما لرؤيتها؟ آه.. بكرتما في ذلك.. ؟ آسفة.. لن تستطيع أمكما سماع المزيد من إهانتيكما لها.. لقد ارتاحت..

- ماذا تقولين يا خالة؟

- أمي ماتت.. لا..لا

لم يكن الخبر معقولاً.. انهيار أمّ بهذه الطريقة السريعة ، ثم موتها..

كانت فجيعة سعدا بولديها كبيرة.. وقد قتلتها تلك الفجيعة.. أما الولدين فكان موتها شديد القسوة عليهما..

لولا ذلك الحديث الذي سمعه نعيم مصادفة ، لكان خبر موتها، ليس له ذلك التأثير المرعب.. والجنازة تخرج من المستشفى ، كانا يشعران أن أعين الجميع تتهمهما بقتل والدتهما عمداً مع سبق الإصرار.. بقسوة مبالغ فيها قد لا يصدقها العقل..

سنوات طويلة، مسحا حيويتها وذكرياتها وألقها، بحكايات ملفقة من والدهما، الذي كان الانتقام هو المحرّك الرئيسي في مواجهته للمرأة التي تحدته وانتصرت عليه كما كان يعتقد..

وحين زارا قبرها، ووقفا قربه يبكيان.. خيل إليهما أنهما يسمعان نداءاتها الصافية لهما.. أنها غفرت لهما، وأن الأم لا يمكن أن تحقد على أولادها، مهما كانوا قساة معها..

عانى حامد من الكوابيس، وقد واجهه نعيم بالحقيقة، ولم يتوقف الشابان عن زيارة القبر، وطلب الغفران من أم قتلاها بقسوة.. دون أن يبحثا في حقيقة الأسباب المباشرة لتلك القسوة القاتلة..

□□

القصة ..

الحدبة ..

أحمد ناصر *

" القبرُ يقوِّمُ الأحدب " ـ رفع عينيه الكليلتين عن الكتاب ، وأصغى إلى أصداء الكلمات الثلاث . ظلالها أسرت تفكيره ناشرة إيحاءاتها ، سائقة إياه عبر سراديبها الملتوية .

" القبر و الحدبة و التقويم ـ أقانيم ثلاثة شغلت الإنسان مذ وعى نفسه .. " سها إلى سطح مكتبه : " الروعة في الإيجاز ، و هو منذ نعومة أظفاره تستهويه الروعة .. ما يزال يذكر بغبطة كبيرة شطراً من بيت عتابا ، حفظه و هو في التاسعة من عمره : (يا ربي زادت همومي و الوجاع ـ الأوجاع ـ الأسد بياكل ـ يأكل ـ ولادو و لو جاع) هل ، ثمة ، أبلغ من هده الصورة في رسم سطوة الجوع ؟!

" القبر يقوم الأحدب " ـ مرة أخرى راز أقانيم هذا المثل . القبر ـ ذاك المسكن الثابت و الأخير للإنسان ! كم قيل فيه و عنه من الحكايا و الأشعار و المراثي ! كم من القبور خلدت أصحابها ، و كم من عظيم خلد تربته البسيطة ! .. أما الحدبة ـ و هنا ابتسم ابتسامة ملوّنة ، قوامها خليط من المرارة و السخرية و الذهول .. انتقى من ذاكرته مادة لم يبهت لونها بعد ..

ـ يا شيخي ، يا حاج محمد ! ألم تجتاحك ، مثلي ، عواصف الخيبة ؟ تعظ الناس منذ خمسة عقود دون كلل أو ملل ، و الناس يمشون القهقرى ! عذراً لا أقصد التشبيه بحذافيره ، تذكرتُ مجنون قريتنا ، رحمه الله ! الذي كان يردد باستمرار " بالأرزلون " ..

صفن الحاج محمد هازاً رأسه . " يبدو أن عواصف الخيبة قد اقتلعت مضاربه مراراً .. "

ـ لم أنل من الخيبة أكثر مما ناله سواي من المصلحين ! لكن الملفت هو إيقاظك المفاجئ لجرح حديث الولادة ! تصور ، بالأمس فقط ، سرقوا لي حذائي الجديد ، لم ألبسه أكثر من أسبوع ، و لسوء حظي كنت قد وضعت داخله نظارتي الطبية ، بعد خطبة الجمعة التي كرستها لضرورة مراقبة المؤمن لذاته و تحسين سلوكه باضطراد .. أنت تضحك ، لكن غيرك كتم ضحكه ..

ـ صداقتي معك ، يا حاج محمد ، تبيح لي الضحك ، أيُعقل أن تضع نظارتك الطبية في قلب حذائك؟

ـ النظارة للقراءة ، و أنا لا أقرأ الخطبة عادة ، أحفظها و أرتجلها . لو أنهم تركوها لي ، فأي نفع سيجده عامل الزيتون في نظارة طبية ؟

---

* قاص من سورية.

ـ لماذا عامل الزيتون تحديداً ؟

ـ ليس في طرطوس الآن سوى موسم الزيتون ، و العمال الموسميون الغرباء بالآلاف ، مَن سواهم ..

ـ هكذا ، يا حاج محمد ، الجرة تُكسر ، دائماً ، برأس الفقير المسكين !

ـ هو ذا دأبك أبداً ـ الأيديولوجيا ، كل شيء تحوله إليها و منها !

ـ لا تتجنّ على الأيديولوجيا ، يا صديقي يا حاج محمد .. إنها الحقيقة المرة ، المضحكة .. مَن سرقك أراد أن يقول لك ما أقوله الآن : عظاتك يا شيخي مثل ".. " على البلاط ! و لعله صديق ساخر ! ..

نهض الحاج محمد و قال و هو يهمّ على الانصراف :

ـ جئنا الأقرعَ ليواسينا ، فكشف عن قرعته و أفزعنا ! ..

" سأقصدك غداً ، يا حاج محمد ، يبدو أنك على عجلة من أمرك ، سنكمل حديثنا ، و ستوافقني ، بالتأكيد ، على أن " الحدبة " هي الجانية في قضيتك و في الكثير من القضايا .. "

" أحدب نوتردام ـ تابع عبد الله تفكيره ـ ضحّى بنفسه .. لكنني أرى ذوي الحدبات يضحّون بما يملكون مدافعين عن حدباتهم ، فحسب .. هل عليّ أن أنبش كل ما قيل عن الحدبة ؟! لو رأى الجمل حدبته لمات بعلّته .. مات بعلته ، أم لشفي من علته ؟ لعل الإنسان يحتاج لعين ثالثة خلفية . لو حقق حاجته هذه ، لما نشأت الحدبات !

" القبر يقوّم الأحدب ! ـ مرة أخرى انكبّ على المثل . استغرقه فعل " يقوّم " ، فعبس .. لعل مَن صاغ هذا المثل ، كان في غاية التفاؤل و الانشراح . لا .. القبرُ لا يقوّم الأحدبَ ! كلٌّ يحمل حدبته إلى قبره ، و القبر يعجز عن تقويمها .. "

استقام عبد الله و حكّ ظهره بظهر كرسيه ، كأنما يتحسس حدبته .

وضع نظارته على المكتب ، و نهض متحاملاً على نفسه .

ـ ارحم نفسك ، يا عزيزي ! تكاد لا تقوى على الوقوف . منذ أكثر من أربع ساعات لم ترفع رأسك عن كتبك !

ـ ماذا أفعل يا زوجتي الغالية ؟ إنها " الحدبة " ! تؤلمني الحدبة ، لكنني اعتدت عليها . كيف صبرتِ عليّ و عليها طوال هذا العمر !

ـ يا عيني ، أنا راضية بحدبتك ، بل هي زينتك ، يا حبيبي ، لكن ، حذار ، لا تدعها تغرّنك ! ..

□□

ظبيـــة تـــونسُ وحشةَ الغريب..

□ ياسين سليماني *

إلى نورة ب[1]...

من أين تعودين إليّ؟ وقلبي الذي انكمش عند باب عمرك لم يزل يمضغ خبز الأسى على قارعة الزمن... وفي صمت جنائزي يضع رأسه على كفّه يتوسد الحزن وحيداً زادُه البكاء المدوّخ والجوع الشمل فيك... يستمطر مغفرة ما منحتها له... وما وهبتها له السماء...

أيتها الفاتنة المتجبّرة...

إني أراك، في خيالي المتعب، المضنى، ظبية تراقص الأوراق البيض، تبسم لي بمكر طفولي وتقول: "إني أعرفك، إني أفهمك، ولكني لا أبالي بك، ولا بحزنك".

وإني أراك... في إشراقة صبح حلو، وإغفاءة حمام أبيض... أراك... في ابتسام طفل صغير، وفي ارتعاش أيادي العاشقين، تقولين ولو كذباً: أنا لك أيا ياسين.

يقولون أنّ السليماني مسيحي الهوى، رأوني أقرب نبيذ المذبح ذات نكسة، وفي مقام الرب هناك غسلتني الملائكة وألبستني إكليل النعم. قلت نعم، ليس لي إلاّ قلب واحد وقلبي فداء حبيبي.

أيا شهرزاد اللغة... أخبريني إن كنت تعرفين لمأزقي مخرجاً... كيف لي في الأربعين أعيش يتماً... وأن تكون أقصى أمانيّ أن يهبني الرب صدراً لخمس دقائق، لخمس دقائق فقط... أنتحب عليه بدموع الدنيا جميعها ثم أدعه ينطفئ... علّميني كيف أعاشر الحزن في بيتي؟ كيف أرى صورتك في قلبي فلا أبتئس... كيف أقرأ نشيد حبك فلا ينداح الجرح من مسام جلدي. فقلبي الذي توضأ بماء فجرك لم يزل سامرياً تلاحقه لعنة الرب... في معبدك السامق قدّم دمه قرباناً إليك فما سامحته ولا غفرت له خطيئته التي لم يرتكب... أخبريني كيف صار قلبي تائهاً ظلّ يبحث عن وطن فلا يلقى إلا الشتات؟ عصفور

---

* أديب من الجزائر.

[1] نورة ب، زميلتي التي تربينا أنا وهي معاً، ودرسنا في الفصل نفسه طوال خمس سنوات، وكنّا نتبادل المرتبة الأولى والثانية وكانت المعلمة السيدة الفاضلة سليمة شبوط تمتدح فينا تلك المنافسة الشرسة أحياناً والرقيقة غالباً، وحين كنت أعود إلى المنزل كنت أؤكد للماما أنّ البنت ستكون زوجتي في المستقبل... غير أننا افترقنا نهائياً بعد تغيير أسرتي للمنزل وتحويلي لمدرسة في الجهة الشرقية للمدينة... بعد كل هذه السنوات أعترف أنني أحببتها حقاً... سقى الإله تلك الأيام العامرة التي لم تزل تجعل القلب رطباً بذكر الحب).

الكلمات انقصف جناحاه فما عاد ينقر حب اللغة على كتفك الشامخ كما النخيل، وشجر المعاني تهاوت أوراقه فما عاد يظل وحشة الغريب إذا أنهكه العطش إلى بحر عينيك.

يا امرأة من سراب الكلمات، عانقيني كما تعانق مآذن المساجد أبراج السماء، وكما عانق يسوع صليبه ففاضت حكمته، لكن إن سألتك خبزاً فلا تلقميني حجراً، ولا حيّة إن طلبت من عمق لؤلؤتيك سمكة. فإني انخدعت حين ظننت أنّ النساء الجميلات لا تقوى قلوبهم على القتل والتنكيل بالقتيل.

أيا امرأة القتل الجميل... على جرحي تسيرين... تنصبين خيمتك... ترسلين قناصتك... تصطادين... ولحظك الماكر الذي ما كفّ عن مجونه... يتهيّأ لينازلني... أقول: مهلاً يا ابن الأكرمين... متى كان للعبد أن ينازل مليكه...الطاعة لك.. فخذ قلبي المتهافت المسكين، بضاعة مزجاة وقل: هيّئي لنفسك حفلة شواء..ولا ترأفي لفؤادي فإنّ دماء الحياة قد ودعته..وأمام قبره ارقصي رقصة هندية..وعودي إلى قصرك، عند مغيب اليوم، وأوصدي شبّاك العقل والقلب عن أيّ حرف يربط باسم ياسين. فإن خطر لك خاطر فيه، فلا تنسي أن تقرئي المعوذتين وتلعني الشيطان الرجيم.

أيا امرأة الأبجديات كلها، واقف أنا أمام بابي الحزين... أقاسي جرحاً أقسى من كل جرح، وحزناً أفدح من شجر البوح، فدعي لغيري ذاك الملح، يكفي أن تراك العيون يوماً بدوني ليحلّق الحزن فوق الغيوم وبين النجوم.

أين أنت؟ أيا إيزيس حياتي المنكسرة... أين رحلة عبر النهر بحثاً عن حبيب؟ وأين الجسد المبعثر الذي قيل لي أنك ستجمعين؟

أين أنت، عماء اللغة يفضحني، يقول أنّ الرجال لا يبكون..وأنّ الدمع رغم التذكير أنثى، وعيب أن ينفرط عقده في غير حجر أنثى. أقول: إنّ الدمع يغسل زجاج نافذتك فلا تفتحي، حتى لا تهزّك زوابعي وعواصفي، ولكن، قفي أمامها، واطلعي إلى غيوم القلب ورعوده وبروقه، ثم عودي بجانب المدفأة واقرئي كتاباً مسلياً، وتمني في سرك لقلبك أحلاماً هانئة،وتمني في جهرك لقلبي شتاءات لا تنقضي.

فأنت هناك، تبتعدين بقدر ما تقتربين، وحبّك المدهش يعاندني، يشاكسني، يحاربني، يسالمني، يهادنني، يساكنني، يحيي عظامي من رميم القدر.

في ليالي الأرقة... تزورينني أنت يا جارة الحزن... أيتها الخالدة كإلهة بابلية... تنبشين في دفاتر الحزن المتكوّمة... تفتحين جراحي باحتراف مجرم... تندلق أسئلتي المرهقة من أيام البدايات الغالية وبنزق طفل صغير... تدفعني أسأل: أين جدائلك الطويلة التي كانت تظفرها لك الماما؟ والمشبك الذهبي في شعرك الليليّ؟ وفراشات نسابقها فتسبقنا في حقل الياسمين... أين منزل جدي الحزين، أين أرض كانت تسعنا؟ لماذا ضاقت عن حبنا الصغير؟ عن حلم تبرعم حزناً...أين القمر الذي اتفقنا أن ننظر إليه كلما تركت يدي ودخلت غرفتك الصغيرة، ها أنا أنظر إليه، وأسلم عليك عبره، فمتى تسلمين؟

أين مقلمتك الجميلة؟ وألوانك الزاهية فيها، الوردية والبنفسجية، والحمراء والخضراء؟ أين كراستك التي كنت فيها تخربشين، تكتبين: ياسين لي وأنا لياسين، هل تذكرين؟ من كان يقف عند الباب ينتظر متى تخرجين؟ من كان يعطيك شوكلاطة وتفاحة وزهرة ياسمين؟ ويجلس إلى جنبك بعيون الحنين؟ ما اسمه؟ ما عنوانه؟ أم تغرّبت الخرائط والطرق كما غرّبتنا الأيام والسنين؟

لازلت عند وعدي أيتها الظبية التي تؤنس وحشتي الكئيبة، في كل ليلة أكتب قصيدة حب لعينيك الجميلتين، وفي كلّ ليلة... في كل ليلة أسمع فيروز تغني "أنا عندي حنين" وابتهالات أم كلثوم في سيرة الحب. في كل ليلة أرتب محفظتك الصغيرة، وأقوّي قلبي الهزيل بذاكرة عطرك..وأقترب منك رغم البعد... وعلى رؤوس أصابعي أقتنص لحظة ملائكية... أتلمّس شعرك الليليّ الطويل كالسراب..ثمّ أقبلك بين عينيك، وأقول لك أني أحبّك، وأعرف أنك تسمعين.

فماذا لو عادت الأيام الماضية؟ أكنت أتركك من يديّ تفلتين؟ اسمعي ما كنت سأفعله معك... أخطّك وشماً في حدقة العين، وشرياناً في القلب، أجعلك ناري المقدسة التي لا تنطفئ، ونهراً تُرسّم فيه معموديتي، أنشدك ترانيم لصلاتي الليلية، وماء لنخيلي المتطاول. ولو رأيت الرب ذات يوم، فلن أسأله دخول الجنة، ولا شربة من الكوثر، ولكن سأسأله أن يعطيني يدين لأمسك بيدي حبيبتي، وعينين وأذنين، وسأكون جشعاً فأطلب منه أن يبارك حبنا، وأن يقسم على نفسه أن يبقينا معاً خالدين، عندها، عندها فقط، كلما سمعت صلوات المساجد والكنائس أقول: آمين. أقول آمين.

□□

ابن خفاجة أمير شعراء الأندلس في وصـــــف الطبيعة 450ـ 533هـ

□ غيث حكمت هلال *

هو أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة، ولد بمدينة شُقر، ويسميها العرب جزيرة شقر لإحاطة الماء بها.

وكان ذا مال وجاه، فلم يتولَّ عملاً من الأعمال، ولم يتهافت على بلاطات أمراء الطوائف، وكانوا يتنافسون في تقريب الشعراء والأدباء، فأعرض عنهم، ولم يجعل شعره في خدمتهم، وعاش كالفنان، خليع العذار، طليق الإسار، أخلى نفسه من مشاغل الحياة، فلم يتزوج قط، ووهب نفسه للذة والجمال، وحسه للطبيعة والخيال، يتنقل بين البساتين والخمائل، ويجول بين مروجها والجداول، حتى أدركته منيته في مسقط رأسه سنة 533هـ.

شعره:

يعد ابن خفاجة شاعر الطبيعة الأول في الأندلس، أحب الطبيعة فبادلته حباً بحب، وامتلأت نفسه وعينه من جمالها الأخاذ، فراح يبرز هذا الجمال في صور زاهية الألوان، ويسكب عليها من ذوب عاطفته، ورهافة حسه، ما يجعلها تضج بالحركة وتنبض بالحياة، ويخلع عليها من أثواب المجاز والتشبيه، ويوشيها بأنواع الزخرف والبديع، ما يزيد من سحرها وجاذبيتها، فتأخذ بالعقول والألباب، وتحوز على قدر كبير من الإعجاب، وإعجابه بالطبيعة يفوق إعجاب الناس بوصفه لها، أليس هو القائل:

* أديب من سورية.

[من الرمل]

إنَّ للجنَّـــــةِ في الأنـــــدلُسِ
مُجتلـى حُـسْنٍ وريَّــا نفَـسَ
فــإذا مــا هبَّـتِ الـريحُ صَـبًا
صُحْتُ: واشَوْقي إلى الأنـدلُسَ

ويكفـي أن يـسرّح سـاكنو هـذه الجنـة أنظـارهم إلى أشـجارها وخمائلـها، ومياههـا وأنهارهـا، ويستمتعون بمفاتنها ومحاسنها، حتى تنفتح نفوسهم على قول الشعر، وينشدون كما ينشد ابن خفاجة:

[من البسيط]

يــا أهــلَ أنــدلُسٍ للهِ دَرُّكُــمُ
مــاءٌ وظـلٌّ وأنهــارٌ وأشـجارُ
مــا جَنَّـةُ الخُلْـدِ إلاَّ في ديـارِكُمُ
ولـو تخيرْتُ هـذا كنتُ أختارُ
لا تَخْتَشُوا بعدَها أن تدخُلوا سَقَراً
فليسَ تدْخَلُ بعدَ الجنَّةِ النّارُ

فكان جمال الطبيعة في الأندلس، والحياة اللاهيـة الـتي عاشـها الـشاعر سـبيلاً إلى ازدهـار شعره في الطبيعة، وتفوقه فيه.

مكانته الاجتماعية والأدبية:

طارت شهرة ابن خفاجة في الآفاق، وارتفعت مكانتـه الأدبيـة والاجتماعيـة، فقـصده الـشعراء والأدباء، والكتـاب والـوزراء مـن أنحـاء الـبلاد، وعرف المرابطون حقه وقدره، فقبلوا شفاعته في أهل بلده، وكان له قصائد مديح ورثاء في أمراء المرابطين ووزرائهم وقضاتهم، واتصل بأبنـاء أمير المسلمين يوسف بن تاشفين.

وتوثقت صداقته بـأعلام الأنـدلس مـن أئمـة الـشعراء والكتـاب كالبطليوسـي، والفـتح بـن خاقان، وابن باجة، وابن وهبون، وله معهم رسائل وقصائد متبادلة.

انتـشر شـعره في جميـع أقطـار الأنـدلس، فحمل شعره عدد من الأدباء والشعراء، وأذاعوه في كل البلاد، وجمعوا ديوانه في حياته، وانتقل شـعره إلى المـشرق مـع رحـلات الحجـاج والعلمـاء وطلاب العلم، وتخرج على طريقته عدد كبير من الشعراء الذين سلكوا نهجه في الشعر.

قـال عنـه ابـن سـعيد: هـو اليـوم شـاعر هـذه الجزيرة، لا أعرف فيها شرقاً وغرباً نظيره. يريد بالجزيرة: الأندلس.

وذكـره ابـن الأبـار فقـال: إنه واحـد عـصره، ونسيجُ وحدِه، ووصفه بالمعارف الجمة والآداب، فقـال في التكملـة: وكـان عالمـاً بـالآداب، صـدراً في البلغـاء، متقـدماً في الكتـاب والـشعراء، يتـصرف كيـف يريـد، فيبـدع ناظمـاً ونـاثراً، ومادحـاً وراثيـاً، ومشبِّباً مشبّهاً. فمواهبه متعددة في الشعر والكتابة والنقد، ولكـن الـشعر غلـب عليه، وشاعريته المتألقة غطّت كل تلك المواهب.

خاتمة المطاف:

طـال عمـر الـشاعر حتـى بلـغ الثانيـة والثمـانين من السنين، ومات أصحابه عنه واحداً تلو آخر، وظل وحيداً يرقب رحلته الأخيرة في قلق وترقب، وكـان حزنـه علـى مـن فارقـه مـن لِـدات الـصِّبا، ورفـاق الحيـاة يدفعـه إلى زيـارة قبـورهم والبكـاء عليهم إذ يقول:

[من الطويل]

فَطــالَ وُقــوفي بــينَ وَجْــدٍ وزَفْــرَةٍ
أُنــادي رسُــوماً لا تُحــيرُ جَوَابَــا
وقــد دَرَسَــتْ أجــسامُهُم وديـارُهُم
فلــم أرَ إلاَّ أقبُــراً ويَبَابَــا

وقد زهد في آخر عمره، ومال إلى التقوى والورع، وكان شديد الإحساس بالوحشة والغربة بعد فقدان الشباب وموت الخلان، شأنه من يعزف عن الزواج، وإنجاب الأولاد والأحفاد الذين يملؤون حياته بالحركة والضجيج والمسؤولية، فلا يشعر بالسأم والملل، وانقطاع الأثر.

ظل الشاعر على هذه الحال من الوحشة والعزلة، ومن الانصراف إلى الزهد والعبادة، والأنس بالطبيعة من حوله، واستقبال أصدقائه ومحبيه ومريديه، إلى أن وافته المنية سنة 533هـ وقد نيّف على الثمانين، بعد أن أدركه الهرم، وأضعفته الأيام، فكان يقول لمن يسأله عن حاله:

[من الرمل]

أيُّ أُنسٍ أو غِذاءٍ أوْ سِنَةْ
لابنِ إحدى وثمانينَ سَنَةْ
تارةً تخطُو بِهِ سَيِّئَةٌ
تُسخِنُ العَيْنَ وأخرى حَسَنَةْ

وظل قبره معروفاً خارج الجزيرة وداره بداخلها، إلى أن غلب عليها الروم صلحاً سنة 639هـ فطردوا أهلها، فزالت معالمهم وديارهم، ودرست قبورهم وآثارهم، وأضحى الزمن الزاهر كأمس الدابر.

أهم أغراض شعره:

1 ـ المديح:

تناول الشاعر أغلب أغراض الشعر العربي من مدح ورثاء، ووصف وهجاء وحنين وغزل، وعتاب وزهد وأغراض أخرى. وقد عاش ابن خفاجة حياة مترفة أبعدته عن التكسب بشعره، فلم يتصل بأمراء الطوائف، وكانت صلته بهم ضعيفة، ولكنه لما رأى المرابطين يدخلون الأندلس، وينقذونه من طغيان الروم، أعجب بهم أيّما إعجاب، واتصل بالأمير إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، ومدحه بقصيدة رائعة، ونسبه إلى قريش، وجعله فيهم إذ يقول:

[البحر الطويل]

إمامٌ تَدانى رأفةً وسَما بِهِ
إلى المجدِ بيتٌ طاوَلَ النَّجمَ أرْوَعُ
تَجلّى ومِن بطحاءِ مكّةَ حَنّةٌ
إليهِ، وللبيتِ الحرامِ تَطلُّعُ
تَرى لِقُريشٍ فيهِ بَرْقَ مَخيلَةٍ
يلوحُ، وعِرْقاً للخلافَةِ يَنْزَعُ

وكان يضع قصائد المديح في مواقعها التاريخية، وفي مناسباتها الملائمة، ويتصف مدحه لأمراء المرابطين بصدق العاطفة، وعمق الإحساس، ونبل الشعور، حيث يعبر عن مدى حبه لهم، وإعجابه ببطولاتهم.

ولم يقتصر مدحه على أمرائهم، بل تجاوزهم إلى وزرائهم وقضاتهم، وإلى آخرين لا صيت لهم.

2 ـ الحنين:

امتزج حنين الشاعر إلى وطنه بحنينه إلى الشباب الذي فقده فخلّف مرارة في نفسه وحزناً في قلبه، ويجتمع الحنين إلى الوطن وأهله بالحنين إلى الشباب وصبوته، في قصائد مفعمة بالمشاعر الإنسانية ومن ذلك قوله:

[من الخفيف]

آه مِنْ غُربَةٍ تَرَقْرَقُ بَثّاً
آه مِنْ رِحْلَةٍ تَطولُ نَواها
آه مِن فُرْقَةٍ لغيرِ تلاقِ
آه مِن دارٍ لا يُجيبُ صَداها

لستُ أدري ومَدمَعُ المُزنِ رَطْب
أبكاها صَبابَةً أم سَقاها؟
فتعاليْ يا عينُ نبكِ عليها
من حياةٍ إنْ كانَ يُغني بُكاها
وَشَبابٍ قد فاتَ إلاّ تَناسيهِ
ونفسٍ لم يَبْقَ إلاّ شَجاها

تميز شعر الحنين عند ابن خفاجة بالرقة واللطف ورهافة الحس، وروعة النزعة الإنسانية، وبخاصة حين يحنّ إلى الشباب ويأسى على رحيله، فيقول:

[من الطويل]

ودونَ الصِّبا إحْدى وخمسونَ حِجّة
كأنّي وقَدْ ولّتْ أريتُ بها حُلْمَا
وَيَا لَيْتَني كنتُ ابنَ عَشْرٍ وأربَع
فلَمْ أدْعُها بنتاً ولم تَدْعُني عَمّا

لقد كانت نزعة الحنين عند ابن خفاجة قوية، وهي عنصر من عناصر شخصيته، وتَسِمُ شعره بسِمَةٍ خاصة، الأمر الذي يدفعنا إلى القول: إن ابن خفاجة شاعر الحنين في الأدب العربي، إلى جانب أنه شاعر الطبيعة فيه كما سنرى.

3 ـ الوصف والغزل:

تميزت الأندلس بطبيعة خلابة، جعلتها أغنى بقاع المسلمين منظراً وأوفرها جمالاً، فجبالها خضراء، وسهولها معشوشبة، تخترقها الجداول والأنهار، وتغرد على أفنانها الأطيار، وترتع في مراعيها الأنعام، وتنتشر فيها الحقول الخضراء، والبساتين الغنّاء، ويعطر النسيم أجواءها المعتدلة بأريج الزهور وشميم الرياحين.

فليس عجيباً أن تحوز هذه الجنة الخضراء على إعجاب شاعرنا، بل على حبه لها، وتفانيه في وصفها، وليس غريباً أن نراه يرى المرأة صورة من محاسن الطبيعة، ويرى الطبيعة امرأة في شكلها وجمالها، فهي روضة وجنة وشمس، وخدودها ورد، وعيونها نرجس، ونهودها سفرجل، وهكذا كانت العلاقة شديدة بين جمال المرأة وبين فتنة الطبيعة، فلا توصف الطبيعة إلا وتشبه بالمرأة، والعكس صحيح.

ولهذا رأينا شعراء الأندلس لا يذكرون الطبيعة إلا في رحاب الحب، ولا يذكرون الحب إلا في رحاب الطبيعة، وبذلك مزجوا بين فني الوصف والغزل، وكأنهما غرض واحد، لا فرق بينهما إلا في القليل النادر. من ذلك وصف ابن خفاجة شجرة مزهرة، إذ قال:

[من الكامل]

يا ربَّ مائسةِ المعاطفِ تَزْدَهي
من كُلِّ غُصنٍ خافِقٍ بوِشاحِ
مُهتزّةٍ يرتجُّ من أعطافِها
ما شئتَ من كَفَلٍ يموجُ رَدَاحِ
لفّاءَ حاكَ لها الربيعُ مُلاءَةً
لَبِسَتْ بها حُسْناً قميصَ صَبَاحِ

فلا نكاد نستبين الموصوف، أشجرة هي أم امرأة؟ وهذا مثال واضح على امتزاج الوصف بالغزل.

ومثال آخر في الغزل يوضح طريقة الشاعر في المزج بين المرأة والطبيعة قوله:

[من الكامل]

فَتَقَ الشَّبابُ بوَجْنَتَيْها وَرْدَةً
في فَرْعِ إِسْحِلَةٍ تَميدُ شَبابا
وَضَحتْ سَوالِفُ جيدِها سَوْسَانَةً
وتَورّدَتْ أطرافُها عُنّابَا

بَيْضاءُ فاضَ الحُسْنُ ماءً فوقَها
وطَفَا بها الدرُّ النَّفيسُ حَبَابَا

الإسحلة: شجر السِّواك.

يصف امرأة شابة جميلة، يطفح وجهها بالحسن، وسوالف عنقها تشبه السوسن، وأطرافها المصبوغة كالعنّاب، وهي كالشمس في الجمال، وغناؤها كسجع الحمام.

نتبين من هذا أن الشاعر استخدم في المثال الأول معطيات المرأة في وصف الطبيعة، وفي المثال الثاني استعار من الطبيعة أجمل ما فيها ليتغزل بالمرأة، فكان ـ بذلك ـ أن خلع مفاتن المرأة على الطبيعة، ونثر أجمل ما في الطبيعة على المرأة، فزادها سحراً على سحر، وفتوناً على فتون.

وله قصيدة في الاعتبار، بلغ بها ذروة التشخيص، وروعة الأداء، إذ جعل نفسه كذلك الجبل الذي يؤوي الشريد والطريد والعابد والزاهد، فأنطقه بلسان حاله، وما آل إليه أمره. فقال:

[من الطويل]

وأرْعَنَ طَمَّاحِ الذُّؤابةِ باذخٍ
يُطاوِلُ أعنانَ السَّماءِ بغاربِ

أصختُ إليهِ وهوَ أخرسُ صامتٌ
فحدَّثني ليلُ السُّرَى بالعَجائبِ

وقالَ: ألا كم كُنْتُ مَلْجَأَ فاتِكٍ
ومَوْطِنَ أوَّاهٍ تَبَتَّلَ تائبِ

وكم مرَّ بي من مُدْلجٍ ومُؤَوِّبٍ
وقالَ بظلِّي من مَطِيٍّ وراكبِ

ولاطَمَ منْ نُكْبِ الرياحِ مَعَاطفي
وزاحَمَ من خُضْرِ البحارِ غَوَاربي

فما كانَ إلاّ أنْ طَوَتْهم يَدُ الرَّدى
وطارتْ بهم ريحُ النَّوى والنَّوائبِ

فالشاعر يصف الجبل ويتكلم عن نفسه، فقد عاش عمراً مديداً، فرأى لداته ورفاق عمره يسقطون الواحد بعد الآخر، ويتركونه وحيداً فريداً في الحياة، يترقب الموت واللحاق بهم على كره منه، ويرى أن أيامه على الأرض قد انقضت:

[من الخفيف]

ثُمَّ ولَّتْ كأنها لم تكَدْ تَلْبَثْ
إلاّ عَشِيَّةً أوْ ضُحاها

وقصيدة ابن خفاجة في وصف الجبل تُعدُّ من درر قصائده التي تمثل امتزاج الشاعر بالطبيعة، وتكشف عن مقدرة الشاعر في الوصف والتشخيص، وبراعته في الرمز بالطبيعة إلى الإنسان، وهي مثال رائع يمثل فن الشاعر وأسلوبه الذي تفرَّد به عن غيره من شعراء الأندلس.

وهكذا فإن ابن خفاجة شاعر تَغَنَّى بآماله وآلامه، فكان سعيداً حيناً، وكئيباً حزيناً حيناً آخر، وجعل الشعر ميداناً لمرحه ولهوه، ومُتَنَفَّساً لهمومه وأحزانه، غلب على شعره موضوع الطبيعة، وهي غَلَبَةٌ تُعْطي الشعر العربي رونقاً خاصاً، ومذاقاً عذباً، وصورة جميلة، تثري صور الحسن والجمال فيه.

المصادر والمراجع

ـ الأعلام: تأليف خير الدين الزركلي الجزء الأول طبع دار العلم للملايين 1981م بيروت.

ـ معجم المؤلفين: تأليف عمر رضا كحالة الجزء الأول طبع دار إحياء التراث العربي الطبعة الثانية بيروت.

ـ وفيات الأعيان: تأليف ابن خلكان الجزء الأول طبع دار الشريف الرضي إيران الطبعة الثانية.

ـ شعراء الأندلس: تأليف إميليو غرسية غومس ترجمة حسين مؤنس طبع دار النهضة المصرية 1956م.

ـ ديوان ابن خفاجة: تحقيق أكرم البستاني طبع دار صادر بيروت 1961م.

ـ تاريخ الأدب العربي: تأليف حنا الفاخوري طبع بيروت.

ـ ابن خفاجة: تأليف محمد رضوان الداية، طبع دار قتيبة دمشق 1982م.

□□

مـــــع الكاتـــــب: عبد اللطيف الأرناؤوط .. قاصاً..

□ حوار: أحمد مروان الحفار *

بالمقارنة مع اهتماماته بالدراسات الأدبية، وسير الأعلام يأتي نتاج الأديب والناقد عبد اللطيف الأرناؤوط في مجال القصة القصيرة محدوداً، وعلى هامش اهتماماته بفنون الأدب الأخرى.

فلم يصدر له سوى ثلاث مجموعات قصصية، تم نشر قصصها في المجلات الأدبية، ثم جمعها تحت عنوان:

1ـ اعترافات امرأة.

2ـ خطوات على الثلج.

3ـ الفروسية الزائفة.

مستعيراً عنوان القصة الأبرز في المجموعات عنواناً لكل منها، تجمع هذه القصص بين الواقعية التسجيلية والواقعية الحديثة، ويبدو أن موضوعات بعضها يلامس حياته الخاصة كإنسان مهجر من بلدة الأم "كوسوفا" وتراثها الألباني الأدبي، وكعربي سوري ينتمي إلى العروبة والإسلام بالثقافة والمعتقد، ويكن لكل منهما مشاعر الولاء...

بعض هذه القصص التي نشرها تقترب في جوهرها من الحكايات الشعبية، وقد سجلها من الوسط الشعبي الذي عاش فيه بدمشق وريفها، وكانت له فرصة التواصل مع مختلف البيئات المدنية والفلاحية، بحكم أنه عاش طفولته في وسط ريفي يحيط بدمشق قبل توسع المدينة، ومارست أسرته العمل الريفي في حديقة المنزل، ولما تحول إلى المدينة، عايش أنماطاً من المثقفين والأدباء من أصول ريفية ومدنية، فكان ينقل تجاربهم الحياتية التي تعكس الواقع الاجتماعي، يرويها بلسان البطل. وتستمد قصصه تأثيرها من تغريب الشخصيات ورصد الجوانب

* كاتب من سورية.

الاستثنائية من مواقف الحياة، وتحمل دلالات قيمة إنسانية متعددة الأهداف، وإن كانت في ظاهرها اقتطاعاً سردياً بسيطاً لوقائع وتجارب فردية، يقوم بها بطل من عامة الشعب، يصلح أن يكون نموذجاً يقتدى به، أو تثير لدى القارئ جدلاً فكرياً وصراعاً روحياً بين الذات وتطلعاتها الفردية وعالم المثل الرومانسي الذي ينظر إلى الفن على أنه مجرد من أي نفعية، ويعول على التجربة الفردية للإنسان الفرد سبيلاً للخلاص، وهي تجربة لدى الكاتب عبد اللطيف لا تخلو من قسوة يمارسها أبطال قصصه بحزم التزاماً بالمثل العليا.. وكانت لنا فرصة محاورته في اللقاء التالي حول مجموعاته في مجال القصة القصيرة...

* * *

□ أستاذ عبد اللطيف.. يلاحظ أنك كتبت قصصك باللغة العربية، وليس لك أعمال قصصية باللغة الألبانية.. لماذا؟

□□ إن قصصي منتزعة من حياتي في سورية، وقد غادرت أسرتي الوطن الأم "كوسوفا" وبالتالي لم أتفاعل مع الوسط الحياتي في "كوسوفا الألبانية" إلا من خلال زيارات عابرة، ومع ما تحمله ذاكرة الأبوين وممارستهما من ألوان السلوك والعادات والتقاليد، فمن البديهي أن تأتي أحداث قصصي تعبيراً عن الواقع الإنساني الذي احتضنني.. مع عدم إغفال دور الأسرة في ربطي بالوطن الأم.

* * *

□ لكن المنظرين المحدثين لفن القصة والرواية اليوم يتبنون نظرية موت المؤلف، بمعنى أنه لا علاقة لحياته الخاصة بالعمل الأدبي الذي يبدعه، فإلى أي حد تؤمن بتحييد حياة المبدع عن ابداعه، والتركيز على النص المبدع وقراءته قراءة تأويلية..؟

□□ مسألة حياد المبدع، وفصل حياته عما ينتجه قابلة للنقاش، في تقديري أنه يستحيل تحييد مبدع عن النص الأدبي، أو فهم نصه من خلال قراءة النص وحده ما لم نأخذ بالحسبان صلته بحياة مبدعه الخاصة أو العامة ورؤيته الأدبية والإنسانية وثقافته، وكنه الرسالة التي يريد توجيهها للقارئ بحكم أنه في عملية التأليف هو قارئ أيضاً يختار من سفر الحياة الحافل بقراءتها المتعددة قراءته الخاصة للحياة وفهمه لها. أبطال قصصي أفراد واقعيون، قرؤوا مثلي الحياة من وجهة نظرهم الخاصة. وأنا أو الراوي الذي نقل تجاربهم لا يملي عليه ما يقولون، وإنما يملون هم علي قيمهم وقراءاتهم الخاصة للحياة.

حتى لو كان الفن مجرداً من أي هدف نفعي، وهو ما لم يعد يسلم به الآن أي ناقد حصيف، حتى لو كان النص أحلاماً فردية ورؤى خيالية يظل لوناً من القراءة للحياة وتأويلها.

* * *

□ أنت متهم بأنك تعنف أبطال قصصك وتقسو عليهم، ففي قصتك (اعترافات امرأة) لا يغفر بطلها زواج المرأة التي تروي بلسانها قصة عصيانها أمر زوجها بألا تعود إلى البيت وحدها، فتتعرض لحادثة اغتصاب من سائق السيارة، فلا يغفر لها الزوج هذا العصيان، ويحملها مسؤولية عصيانها توجيهاته، ويرفض الاستمرار في الحياة معها، مع أنها كانت ضحية اغتصاب لا قدرة لها على دفعه؟

كما أنك تقسو على المعوق العقلي في قصة أخرى منشورة في مجموعتك (الفروسية الزائفة)

الذي نكد على الأديب الذي حاول أن يعزز إنسانيته، فاستقبله في بيته، لكن المعوق أمعن في ملازمته يومياً حتى شل كل أعماله، فطرده من المنزل أو طردته زوجته بقسوة...

□□ يجب أن نفرق بين المثالية في السلوك، التي غالباً ما تكون مثالية طوباوية، وبين حس المسؤولية الذي لا مجال فيه للمهادنة أو الرحمة، وفي حال أننا نرحم المهمل أو الخائن أو السارق أو المستغل أو المستبد أو الظالم فإننا نفرط بكل القيم الإنسانية التي ندافع عنها، ولعل سر تخلفنا الاجتماعي يكمن في أننا نتهاون بحجة الرحمة أو الشفقة فلا نحاسب المخطئ بحزم، الديانات السماوية نفسها فرضت العقاب، وحاسبت آدم وحواء على عصيانهما، فطردا من الجنة، لذا كان موقف الزوج مسوغاً حين حمل بطلة قصتي مسؤولية عصيانها توجيهاته، ورفض استئناف حياته معها، لأن شرخاً سيظل ينغل في الأعماق، وينغص حياتهما إن استمرا.. كذلك كانت قسوة الأديب على المعوق الذي ضايقه مسوغه لوضع حد منطقي لمفهوم رعاية المعوق إنسانياً وحدودها الاجتماعية.

* * *

□ في بعض قصصك التي دونتها من أفواه رواتها من مختلف الفئات الاجتماعية، تقترب من الحكايات الشعبية التي لا ترقى فنياً إلى مستوى القصة بمفهومها التقني، لأنها تحفل بالأجواء الاستثنائية، ولا هدف لها سوى إثارة المشاعر أو نقل التجارب الحياتية المتفردة التي تبعث على الرعب أو التوتر أو اللعب بمشاعر القارئ من غير أن تكون معادلاً موضوعياً لقيم إنسانية نبيلة.

□□ ربما حفلت هذه القصص بنقل حرفي للواقع، وانفلاش في الهدف، أو قصور في تجليته بحكم أنها تجارب ذاتية فردية تلتصق بالواقع، وبالتالي تستعيض عن الخيال والرمزية بخلق أجواء شعورية عنيفة إذا لم يحسن القارئ استخلاص أبعادها القيمية، أو شغله زخمها الانفعالي عن لملمة القيم التي تكمن وراء حوادثها.

ففي إحدى هذه القصص التي يروي وقائعها معلم مكلف بالقيام بإحصاء السكان في حي من أحياء دمشق، ترفض صاحبة البيت تقديم معلومات عن فتاة تعيش في كنفها بحضور الفتاة لأنها لقيطة، تبنتها المرأة والفتاة لا تعرف هذه الحقيقة، وتعتقد أنها ابنتها، وفي هذا الجو المتوتر يتضح الهدف النبيل من وراء تكتم صاحبة البيت، فهي لا تريد تحطيم روح الفتاة التي تعيش في كنف الأسرة كابنة حقيقية للأسرة، فواقعية القصة ونمطها التسجيلي لا يمنع من أنها تحمل قيمة إنسانية رفيعة، تفتح أفق القارئ على عالم من المشكلات الأسرية في المجتمع، فبساطة موضوعها وأحادية المشكلة التي تطرحها لا تنفي أنها تثير في آخر المطاف قضية إنسانية ومجتمعية هامة، وإن لم تقترح الحلول لها، إذ ليس ذلك من مهمات الأديب، وإن كان المجتمع بحكم تمسكه بالقيم الإنسانية التمس حلاً لها بالتستر والكتمان..

وفي قصة أخرى عنوانها (الفروسية الزائفة) يخيل لقارئها أنها من قصص المغامرات ولا هدف لها سوى إثارة الانفعال والتوتر لدى القارئ، يروي بطلها المجند المستجد والمفتقر إلى تجارب الحياة، ما جرى له حين منح إجازة محدودة، وأصر أن يزور أهله في القرية، وكان عليه أن يقطع خمسة كيلو مترات في منتصف الليل الشتاء العاصف، وفي طريق غير معبدة مغطاة بالوحل والمستنقعات،

ولكن مدير المدرسة الشهم والمعروف بنبله وإنسانيته يحاول إقناع بطلها بالمبيت عنده عبثاً، فيرفض لأن إجازته محدودة وهو يريد أن يرى أهله، فيتصل برئيس المخفر ويلتمس منه إعارته مسدسه مقابل رهن مبلغ من المال، ويسلمه إلى المجند ليدافع عن نفسه إذا هاجمه وحش أو قاطع طريق، ويتعرض المجند لخداع بصري، إذ يلمح ضوءاً صغيراً يتجه نحوه ولا يستجيب لتحذيره، كان حشرة ضوئية تعرف بسراج الليل، فيطلق عليها طلقة، ثم يتبين له أن خوفه قد أوهمه أنها حيوان أو قاطع طريق...

القصة على ما فيها من بعد عن التوجيه أقرب إلى الحكاية الشعبية، لكنها تحمل عدداً من القيم الإنسانية، منها نبل ذلك المربي وموقفه الإنساني المتفرد الذي يصبح قدوة تحتذى، ثم مبادرة رئيس المخفر وتقديره للمدير، وقبوله بإعارة سلاحه لزميله في السلاح... وأخيراً الخبرة الحياتية المحصلة من واقعة ضوء الحشرة، وما تحمل من فائدة علمية للغر غير المجرب، ثم عناد الشاب المجند، واعتزازه بفتوته، وقد لقنته الحشرة درساً لا ينساه، فالحكايات الشعبية التي لم يعترف النقد بفنيتها لافتقارها إلى الرمزية والتخييل والتركيز لا تخلو من قيم محصلة من تجارب الحياة.

□ في قصتك (خطوات على الثلج) حنين إلى وطنك الأم، ولعلها أكثر قصص مجموعاتك ارتباطاً بحياتك الخاصة. فم الذي دفعك إلى استرجاع صورة وطنك الذي هجرت منه أسرتك بعد هذا الزمن الطويل..؟

□□ أوافقك أن القصة تستمد موضوعها من حياتي الخاصة، وأنني نحوت فيها منحىً رمزياً بالإضافة إلى الواقعية الهادفة، ومع أنني كتبتها بعد أن تجاوزت مرحلة الطفولة، فقد استرجعت من خلالها عالمي الطفولي وسماته المميزة كطفل يعيش طفولته بين عالمين غطت فيه حياة الطفل في سورية على ضباب من الذكريات الطفولية في وطنه الأم، ولا يحتفظ منها إلا بالقليل من المشاعر الغامضة، فلما قام الاعتداء الصربي على كوسوفا شعرت وكأنني استرجع طفولتي البعيدة وأعود إليها، وأنني بطلها الصغير الذي يسأل بسذاجة عن جذوره، ويتساءل عن سبب نأيه عن هذه الجذور، ثم يصمم أن يلتحق بالثوار المناضلين من غير أن يخبر أهله بمقصده، فيغادر البيت عند طلوع الفجر، وثلج الشتاء يفرش الأرض ببساط أبيض، وما تلبث آثار قدميه أن تمحوها العواصف الثلجية.

فالثلج في القصة ببياضه رمز للمصالحة مع الوطن الذي كان يشعر الطفل أنه مقصر بحقه، ومحوه لخطواته رمز للقطيعة مع التقرب الطويل الذي بدأت مسيرته تحت ثلج كوسوفا في رحلة التهجير القاسية.

□ ما الذي يرسم الحدود في رأيك بين الحكاية الشعبية والقصة القصيرة الفنية؟

□□ في تقديري أن اختيار اللقطة الإنسانية المركزة والمكثفة هي الفارق الأساس بين السرد الشعبي والفني، فبين الحكاية الشعبية والقصة الفنية من الفروق ما بين نخل أطنان من التراب لاستخراج شذرة من الذهب في الحكاية الشعبية، بينما تبدو القصة الفنية وثيقة الصلة بالحياة، لكنها تدين بنجاحها لاختيار المنجم الذي يحفل بعروق الذهب من غير تشتت في البحث أو انفلاش، ففي قصص الكاتب الفرنسي غي دي موباسان مثلاً تبرز فنية القصة

بالموقف الذي يختاره من مواقف الحياة، فبائعة الكبريت أو بطلة قصة "العقد" نموذجان إنسانيان من حياة الطبقة الفقيرة، وهما بكل بساطة مثل أي بطل تقدمه الحكاية الشعبية، لكن عبقرية الكاتب "موباسان" في اختيار اللقطة الإنسانية المكثفة والقابلة للتحليل العميق، الطفلة أمام محل الألعاب والهدايا في عيد الميلاد، والمرأة التي تريد أن تتجمل وتقهر فقرها باستعارة العقد وما ترتب على ذلك من منغصات لها كلفتها شقاء عمرها.

كذلك قصص "إدغار آلن بو" لا تخلو من غرابة وتطرف وأجواء مشحونة بالقلق والرعب شأن الحكاية الشعبية، لكن براعته تكمن في توجيه هذا التغريب الخيالي إلى حقائق حياتية ورموز بعيدة الغور، ومن هنا تنبع فنية القصة القصيرة، وفقر الحكاية الشعبية على ما بينهما من وحدة المنطلق، وهو حياة البشر وتجاربهم.

□ الأدب الواقعي الملتزم يرفض طوباوية الرومانسيين في تبني أحلام فردية لا تحل المشكلات الاجتماعية البارزة والتي هي أحوج لنضال جمعي تتبناه القوى الأيديولوجية المنظمة، وها أنت تسترسل في رسم الحلم الفردي لبطل قصتك الطفل المتسلل لنصرة ثورة بلده الأم، ألا ترى في ذلك لوناً من الطوباوية في الهدف؟

□□ إذا أخذنا الموضوع من زاوية عقلية فأنا مع هؤلاء النقاد، إذ ماذا يمكن أن يضيفه انضمام طفل بطاقاته المحدودة إلى صفوف الثورة، حتى لو عددنا ذلك من الناحية العاطفية دعوة لأطفال المهاجر كلهم للالتحاق بالثورة، وربما من الأجدى أن يفكر الأديب الملتزم بأساليب أخرى لمناصرة الثورة، وأداء الواجب الوطني لدعمها، كالسعي إلى تجنيد الشبان الكبار أو التبرع بالمال.. غير أننا إذا نظرنا إلى الهدف من زاوية إنسانية وعاطفية، وتلك هي مهمات الأديب... أصبح التحاق الطفل بالثورة رمزاً لمثل أعلى هو تحفيز الكبار والصغار لممارسة دورهم، وتحريك جمودهم أو حيادهم الإنساني.. أنا مؤمن بأن الإنسان هو المنطلق، والكلمة سلاح فعال لتحفيزه..

□ بماذا تعلل عدم احترافك كتابة القصة القصيرة والاكتفاء بنتاج محدود؟..

□□ لا أدعي أنني كاتب قصصي محترف، ولم ألتزم التخصص في نشاطي الأدبي بفن معين أو مجال من مجالات الأدب، ربما لأن ثقافتي الأدبية ليست تخصصية ولا هي أكاديمية، ولذلك بدت تجاربي الكتابية صدى لقراءاتي، واستجابة لما يشغل الساحة الأدبية من آفاق فكرية واجتماعية وإنسانية وأصداءها في مسيرة الأدب، وفي تقديري أن للتخصص حسناته وعيوبه، وللموسوعية أيضاً حسناتها وعيوبها. في التخصص عمق ونفاذ إلى أدق أسرار موضوعه إذا رفد بموهبة ذاتية. وفي الموسوعية اتساع في الرؤية، وتوحيد بين مختلف أوجه الأدب والفن والثقافة والعلم والفكر محتاج لكليهما، ومن النادر أن يجمع الإنسان بينهما معاً، وتؤهله موهبته للإبداع فيهما... وفي تراثنا العربي الإسلامي نماذج من المبدعين في أحد المجالين أو فيهما معاً...

□هل لديك مشاريع مستقبلية في كتابة القصة القصيرة؟..

□□ أنا لست من الذين يخططون مسبقاً لأعمالهم.. وكثيراً ما يفرض علي الواقع الثقافي المتجدد الكتابة في موضوعات لم أكن أخطط لها، ربما لاعتقادي أن التخطيط المسبق للعمل الفكري والأدبي، قد يقود المبدع إلى اجترار ذاته في تجربته، واستنفاد طاقاتها، وأفضل أن أكون مرناً في مجال خياراتي، وأساير الحياة في عالم يتجدد فيه وجه الثقافة والأدب باستمرار، في مسيرته الحدود والفواصل، وتتبدل الأقلام والأذواق.

□□

عبد الوهاب الشيخ خليل شاعرا وإنسانا

□ د. راتب سكر *

كرّم اتحاد الكتاب العرب في (2007/1/25)، الشاعر عبد الوهاب الشيخ خليل تكريماً طيباً متنوع الدلالات، مترافقا مع اهتمام عدد من المهتمين بالشعر والثقافة من محبيه وعارفيه، بتقديم دراسات عنيت بسيرته العطرة وشعره الجميل. اهتمت إحدى تلك الدراسات بالقيم في شعره، قدمها الشاعر رضوان السح، متوقفاً على بساط قيمة "الصدق"، مستلهماً مقولة يرددها الشاعر المحتفى به، ترى أن الرجولة ثلاثة أرباعها الصدق، والبقية من كرم وشجاعة وغيرها مكملات.

تشكل هذه القيمة بطوابعها المعرفية والأخلاقية والوجدانية، أساساً مهماً لتفهم أمثل لشخصية عبد الوهاب الشيخ خليل وشعره، تلك الشخصية التي جسدت طوابع هذه القيمة في علاقاتها مع الأمكنة والأحداث والشخصيات، التي تعاقبت صورها في أيامه، وحولتها قصائده لوحات فنية تتغنى بألوانها، منكسرة مع انكسارات خطوطها، وهاتفة لأعالي الأمل مع امتداد تلك الخطوط آفاق النجاح والرجاء، بجوهر دمجهما التاريخي بين الذاتي والعام: اجتماعياً ووطنياً وقومياً وإنسانياً، ذلك الجوهر الذي ظل أثيراً لدى قلب هذا الشاعر، وقلوب معظم شعراء جيله.

من الراجح أن هذه القيمة المؤثرة في مكوناته الشخصية والثقافية، قد شكّلت رابطا حاسما من الروابط التي جمعت حوله غير قليل من المتحمسين للاهتمام بالأدب والثقافة، كنت واحدا منهم، إثر عودته إلى ربوع العاصي، في عام 1982، بعد غيابه سبع سنوات، معلماً معاراً في المدارس السعودية.

علاقاته بأدباء بيئته:

عاد الشاعر عبد الوهاب الشيخ خليل إلى حماة التي جنّت قصائده حنيناً إلى ربوع عاصيها الشادي، طوال سنوات خلت، فتلقف المهتمون بالكتابة والثقافة عودته بترحيب حار أثار فضول

* شاعر من سورية.

مسألتي عن سيرته وأدبه، وسرعان ما نجح فضول مسألتي عنه في تأسيس صداقة محلاة بالمودة وموشاة بالصدق، عندما قدمني إليه عدد من الأدباء الذين تتلمذت لهم منذ منتصف السبعينيات، مثل سهيل عثمان، وعبد الرزاق الأصفر، ومحمد عدنان قيطاز، ومحمد منذر لطفي، وغيرهم.

ذلك الترحيب كان يتكرر في العطلة الصيفية من كل عام، منذ السنة الأولى لغربته، ويأتي غالباً شعراً معبراً بمثل قصيدة للشاعر محمد الحسن المنجد (من شعراء حماة المعروفين، وهو عضو في اتحاد الكتاب العرب، من مواليد 1935)، قدم لها بقوله: "مهداة إلى أخي الحبيب الأستاذ الشاعر عبد الوهاب الشيخ خليل بمناسبة عودته من المملكة العربية السعودية بعد غياب عام كامل"، وهي مؤرخة في 10- 8- 1976 متزامنة مع عودته بعد غيابه السنة الدراسية الأولى من سنوات إقامته السبع معلماً في أبها، مطلعها":

عادت بعودتك الحياة وأورقت

سبل المنى وغفت بي الآلام

واخضوضرت صحراء عمري بالندى

وازهوهرت برياضها الأيام"

يلاحظ أن توظيف الشاعر المنجد لفعلي "اخضوضرت وازهوهرت" الضاجين بطاقة حركية معنوية ولفظية، مرتبط بشعوره بأهمية وجود صديقه عبد الوهاب بعد غياب، هو الذي يعد لديه ظهيراً ونصيراً في مواجهة قسوة الوجود وتقلبات الأيام، وقد أخبرني عبد الوهاب غير مرة أن هذا الشاعر من أقرب الشعراء إلى مواقفه

رؤية للقضايا السياسية والفكرية، وعلى الرغم من إدراكي بأن عبد الوهاب أكثر اهتماماً من صاحبه بالدراسات الفكرية والفلسفية وأعلامها :عربياً وعالمياً، كنت أشعر على مدارج علاقتي الشخصية والثقافية معهما، أنهما يمتحان من معين وجداني واحد يطبع قصائدهما بنبرة عاطفية حانية – على الرغم من تأسيسها على التمرد والغضب- في رؤية كثير قضايا الوجود والعالم، تأسيساً طبع حواراتنا التي كانت شبه يومية في غير مرحلة من أعمارنا، بطوابع تنوع الرأي الحاد، وكلما دخلتُ على مدارج حياتنا المشتركة مع أحدهما في حوار، نختلف فيه حول هذه القضية أو تلك، وجدت صاحبه يؤازره بالحجج والأدلة والبراهين، حتى تنتهي جلسة الحوار مضمرة رغبة كل منا في متابعته بجلسة قادمة.. وكم أفدت من مثل تلك الجلسات، إذ منحتني المتعة المعرفية الطيبة، والصداقة والحب، ورفدت علاقتي بمدارس الحياة برفد كريم. لم تكن سنوات صداقتنا، التي بدأت على مدارج الحياة منذ نحو ثلاثين عاماً، خالية من الخلاف حول هذه القضية أو تلك، غير أن خلافنا لم يصل مرة إلى حدود الغضب والقطيعة، حتى عندما يتعلق الأمر بموضوع خطير الشأن لدي، مثل تقدير الموقف من المثقف الراحل سهيل عثمان (1930- 1986) وكتاباته، إذ كان نقده لبعض جوانب شخصيته ومواقفه، (كانا متباعدين في ولاءيهما لتيارات زمنهما السياسية والفكرية)، يصطدم بحماستي الكبيرة لسهيل عثمان، هو الذي كان مني، طوال السنوات العشر التي سبقت رحيله، في موقع الأستاذ والأب والصديق، وجاء غيابه المبكر ليزيد صورته في وجداني ألقاً، والغريب أن تشبث كل منا برؤيته في هذه القضية أو غيرها، لم يؤثر في نماء مودتنا

الخاصة، وارتقائها على مدارج الزمن. كانت رحلته الطويلة مع الكلمة قراءة وتأليفاً، منهلاً ثراً يلون أحاديثه بذكريات حافلة بالصور، كثيراً ما وجدت في الإصغاء إليها بساط ريح ينقلني إلى ماض فاتن الرؤى، كاشفاً أمام عيني لوحات ماتعة من الصور الاجتماعية والثقافية في بيئتنا المشتركة الأثيرة لدى قلبينا، وفي المقدمة من ذلك ذكرياته في حيي العاقبة وباب القبلي.

من كتاب "سوق الشجرة" إلى كلية الحقوق:

لم يعرف الطفل عبد الوهاب (شاعر المستقبل)، التعليم المدرسي النظامي، شأنه في ذلك شأن الكثرة الكاثرة من أبناء جيله، الذين كانوا يكتفون من العلم والتعليم بزاد قليل يحصلونه في كتاتيب "يقوم عليها مشايخ المساجد"، فقد تلقن ذلك الطفل مدة عامين، مبادئ القراءة والكتابة في كتّاب "سوق الشجرة" بحي العاقبة، وهو يستعيد في أحاديثه العامرة بالألفة، بود خاص أسماء شيخ الكتاب عبد الرحمن الجنيدي، الملقب بقتال التين، وتلامذته الصغار، مثل سعيد قندقجي (1931- 1991) الذي صحبه في رحلة الأدب والحياة الحافلة بالكتابة والعطاء، وأصبحا معاً في عداد أعضاء اتحاد الكتاب العرب وشعرائه المعروفين. (كان سعيد – الذي قدر لي مرافقته، والتتلمذ له نحو خمسة عشر عاماً منذ عام (1976) حتى رحيله – أصغر من عبد الوهاب بنحو خمس سنوات، مما يشير إلى مرونة التتلمذ في الكتّاب في الموقف من تحديد أعمار التلاميذ من جهة، ويشير إلى تنوع مصائر أولئك التلاميذ من جهة أخرى، فسعيد تابع دراسته النظامية بعد الكتاب، بينما التحق معظم أقرانه في الكتاب بسوق الحرف والمهن.

عندما بلغ عبد الوهاب العاشرة، (في عام 1935) التحق بالعمل في حرفة صناعة الأحذية، يتعلم فنونها في محل أحد أربابها المهرة في سوق "الطويل" بحماة، طالب نجار، الذي سيصبح ابنه نزار نجار – فيما بعد – واحداً من أدباء القصة المعروفين في سورية.

كان والده يصطحبه إلى سهرات الحكواتي، الذي يسرد بقص مشوق، سيرة عنترة، رمز المروءة والشجاعة، وخصمه عمارة، رمز المكر والحيلة، فينقسم السامعون إلى قسمين، ينتصر كل منهما لأحد الرمزين بمشاحنات ممتعة، في مشهد يحمل إرهاصات كثير من الظواهر الأدبية والفنية التي عرفها المجتمع لاحقاً.

في ذلك المشهد، تأسست في نفس الطفل بذرة العلاقة بالآداب والفنون بتشجيع من أبيه، وعندما عرفت حماة الكهرباء، التي اقتصر انتشار مصابيحها، في عهدها الأول، على الشوارع الرئيسة ودور الموسرين، أصبح المصباح القريب من منزل أسرة عبد الوهاب، يدعوه مع أقرانه ومعارفه من أهل الحي إلى قضاء سهرات طويلة، يقرأ فيها لمستمعيه، متأثراً بشخصية الحكواتي، أجزاء من كتب السير الشعبية التي كانت تحظى في تلك المرحلة (من عقدي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين) بقدر كبير من الانتشار، ومنها سير عنترة وتغريبة بني هلال وسيف بن ذي يزن وغيرها .. لقد كانت البقعة الطيبة التي ينيرها هذا المصباح في حي العاقبة المركز الثقافي الأول الذي بدأ فيه عبد الوهاب نشاطه الثقافي، منذ طفولته المبكرة، تلك الطفولة التي يستعيد على جناحي ذاكرتها

بحنين لائق أسماء أقرانه في الحي من آل حمدون والقصاب وجبور وشهدا والسيوفي وغيرهم .

كان ذلك الحي أنموذجاً للأحياء الناهضة على دروب العلوم والثقافات الحديثة ، وكان تنامي اهتمام الناس بالآداب والفنون مؤشراً لافتاً في هذا المضمار، مما أثر في وعي شاعر المستقبل، وعزز حماسته لذلك الاهتمام ومتابعته لظواهره الجميلة ، مثل: السهرات الموسيقية التي يحييها أبناء أسرة التربوي المعروف بدري الإمام، (ومنهم ولده مروان الذي سيغدو طبيباً ومديراً لمشفى حماة الوطني، وواحداً من أصدقائي الحميمين منذ مطلع التسعينيات)، وأصدقاؤهم.

صانع أحذية في مدينة "حيفا" بفلسطين

سرعان ما أصبح صانعاً ماهراً في حرفته، مما شجعه على السفر للعمل في فلسطين، شأنه في ذلك شأن كثيرين من شباب جيله ، الذين كانت تستقطبهم أسواق العمل الفلسطينية الناشطة، وبذلك وجدته يعمل بحرفة صناعة الأحذية مدة سنتين في محل بشارع رئيس من شوارع مدينة حيفا ، متعلماً الأساليب الحرفية الحديثة الناهضة فيها ، قبل أن تحل نكبتها المعروفة في عام 1948، الذي شهد تغيرات عميقة في الصور الملونة للحياة الاجتماعية والسياسية التي عاش عبد الوهاب آنذاك، وهو في الثانية والعشرين، مع أقرانه في حماة، مسراتها وأحزانها، تشرق بين سطورها في كلماته، أسماء نابضة بالفرح والمودة، منها أحمد المللي ستوت الذي باع فراشه واشترى بارودة حملها معه إلى فلسطين، باعثاً في مخيلة الكاتب الشاب آنذاك حقولاً من الرؤى طيبة الغراس، يغني شذا أزهارها لعشق الأوطان والإيمان الصادق بالانتماء إلى أمة حالمة بظفرها على كبواتها ..

عندما عاد إلى حماة، وجد فرصة للتطوع في سلك الشرطة، تحول بها إلى شرطي بسيط بمهمة شرطي ليلي، مقره كوخ أو "كولبة" خشبية مضاءة، ومزودة بهاتف، في حي "باب القبلي"، بموجب أنظمة تلك الأيام من أربعينيات القرن العشرين. كان يشعر في زمن علاقة الصداقة التي ربطتني به منذ مطلع الثمانينيات، بموقع هذا الحي الذي ولدت فيه ودرجت طفولتي المبكرة في شعابه، من نفسي، فيلبي رغبتي مفصلاً في الكلام على ذكرياته فيه، متوقفاً على انطباعاته عن أبنائه مثل أمين عبدو الحمصي، الذي ساعده على تعلم القراءة والكتابة والتحضير لامتحان الشهادة الابتدائية، التي نقل حصوله عليها في عام 1949 وهو في الثالثة والعشرين، وعيه بقضايا الوجود إلى مرحلة جديدة .

تلميذاً للشاعر عمر يحيى الفرجي

سرّح من الخدمة في سلك الشرطة، بقرار تعسفي ظالم، فوجدته من جديد يلوب على فرصة عمل، في ظروف صعبة كانت ضنينة على أبنائها بمثل هذه الفرصة، حتى قادته قدماه الصغيرتان ذات يوم من عام 1952 إلى مقابلة مدير المعارف، (مدير التربية بحسب تسمية أيامنا)، الشاعر المرموق عمر يحيى (الفرجي) (1901- 1979)، (من أبرز شعراء سورية ومثقفيها في النصف الأول من القرن العشرين)، الذي استجاب لطلبه، متعاطفاً مع خبراته البسيطة، وما يهل في عينيه، من أمارات الشعر والفنون، فعينه بوظيفة "خادم"، يقوم على تشغيل

مقسم الهاتف، حتى إذا تعمقت معرفته به، واكتشف حرصه على التعويض عما فاته من التحصيل على مقاعد الدراسة، بمتابعة ذاتية جادة للثقافة والفكر والعلوم، ورغبته في التقدم لامتحان شهادة الدراسة الإعدادية "البروفة"، استضافه في منزله غير مرة، يشرح له بدروس خصوصية، ما استغلق عليه في مادة اللغة العربية، وغيرها.

تنقل به العمل في ورشات الحرف تارة وفي مراكز الوظائف تارة أخرى، كاشفاً أمام ناظريه مشاهد اجتماعية غنية الآفاق رفدت قلمه بصور أدبية رسخت عرى الوظيفة الاجتماعية للأدب في قصائده.

ها هو في مطالع الخمسينيات، يصبح معلماً في ريف حلب، ثم ينتقل في سنة 1954 (وهو في التاسعة والعشرين) معلماً بمدرسة في إحدى قرى الحسكة، ثم ينتقل إلى محافظة حماة، معلماً في مدرسة بلدة "طيبة الإمام" التي كانت تتفاعل تفاعلاً حميماً مع ما تشهده البلاد من نهضة وطنية وثقافية عارمة، في تلك الأيام من عقد الخمسينيات، المتوج بزمن الجمهورية العربية المتحدة. وسرعان ما وجدته ينخرط في خضم ذلك التفاعل، ويتحول عنصراً مؤثراً في مكوناته الاجتماعية والثقافية والسياسية.

أثرت سنوات الوحدة (1958ـــ 1961) العاصفة بالهتافات والتغيرات السياسية والاقتصادية الكبرى، في مواقفه، حتى تحول غناؤه لها وحزنه على الانفصال، من أهم موضوعات شعره.

لقد غدا الانفصال جرحاً نازفاً في صدره الطري، وغدا الحلم بانبعاث الوحدة العربية هاجسه المؤرق الأساس، حتى إذا لاح مشروع دولة الاتحاد بين سورية ومصر وليبيا في عام 1971، وأقام المركز الثقافي العربي بحماة مهرجاناً شعرياً بالمناسبة، شارك عبد الوهاب الشيخ خليل فيه بقصيدته "مع الحدث الكبير" مطهراً بأبياتها ما علق بروحه الوثابة إلى الخير والجمال والحق، ما علق ببياضها من تداعيات وحدة الجمهورية العربية المتحدة (1958- 1961) وأسى انفصالها، قائلاً (وقد مضى على الانفصال نحو عشر سنوات): "بعد الجراح التي أدمت حشاشتنا

يحقق الشعبُ أمرًا رائدًا جللا

حتى أطل هلال الاتحاد على

أرض الإباء فقلنا: مرحبًا وهلا

يقول: ويحك أين الشعر تبدعه

أما سمعت؟! فليل الانفصال جلا "

تتلازم ثنائية الغضب والفرح في شعره عامة تلازماً مرتكزاً على مكونات نفسية داخلية، تتدفق بعفوية بعيدة عن القصدية والصنعة الفنية، ومن الراجح أن مثل هذا التدفق العفوي في موضوع مرتبط بالوجدان الشخصي والجمعي ارتباطاً جوهرياً مثل موضوع الوحدة والانفصال، يمنح النص قيمة فنية مضافة تعزز استقباله الثقافي والاجتماعي، وتلاحظ تجليات الثنائية المشار إليها بمجموعة من العناصر، في مقدمتها البناء اللفظي المعبر، فجراح الانفصال "أدمت حشاشتنا"، ويأتي تسكين الحرفين الصلدين المتناغمين: الدال والتاء في الفعل "أدمت" معادلاً لفظياً لصرخة غضب حازمة، بينما يأتي موكب الاتحاد على جناحين من بهجة وفرح، يرفان بلفظتي: "هلال وهلا"، في قوله: "حتى أطل هلال الاتحاد على أرض الإباء فقلنا: مرحبا وهلا" عبد الوهاب الشيخ خليل الذي لم يزر مصر في حياته، عاش مترنماً بنجومها ونيلها وغيطانها،

رمزاً لحنينه إلى قيم الوحدة الضائعة، أو المضيعة، فيكتب قصائد تفيض لوعة وحنيناً، حتى إذا ألقى مثل قصيدته "طائر النيل" من منبر ثقافي، وجدته عندما يصل إلى قوله: " أحلام قلب مولّه يذوبُ"، يهل في عينيه الحادبتين برق خاطف، ويرده صوت ذو ود مبين من القاعة الواسعة: "سلامة قلبك يا أبا الخير."

تابع تنقله بين المدارس التي عرفته معلماً، منخرطاً في النشاطات التربوية والثقافية والسياسية، المتنوعة والمعقدة، التي عرفتها سورية بُعيد الانفصال سنة 1961، فوجد في متابعة دراسته الجامعية (وقد حاز الشهادة الثانوية عام 1960)، فعلاً يلبي طموحه المتنامي القديم إلى التحصيل العلمي، حتى إذا تخرج في كلية الحقوق بجامعة دمشق، سنة 1967، سنحت له فرصة الانتقال من مهنة التعليم إلى المحاماة، غير أن رسم الانتساب إلى نقابة المحامين البالغ أربعة آلاف ليرة سورية، (في تلك الأيام)، وقف حجر عثرة دون تحوله محاميا متدربا، إذ كان توفر مثل هذا المبلغ صعباً عليه، مما جعله يمزق ما جمعه من أوراق ثبوتية ورسمية تنظم انتقاله المهني العتيد، ليعود أدراجه معلماً عنيداً في حقول التربية والتعليم، التي حملته بجناحيها بعد حين (في عام 1975)، معلما معارا مدة سبع سنوات.

عرفته المنابر الثقافية واحداً من شعرائها البارزين منذ أواخر الستينيات، وعندما أصبح عبد الرزاق الأصفر مديراً للمركز الثقافي العربي في حماة، وراح ينهض بأحلامه الثقافية المعروفة فاتحاً النوافذ والأبواب لاستقطاب أرباب الأقلام من ربوع العاصي وخارجها، برز اسم عبد الوهاب في طليعة التوجه الثقافي الجديد في حماة، إذ كان المدير العتيد عبد الرزاق الأصفر من المشجعين الممتازين لنماء الحراك الثقافي، والمؤمنين بجدارة عبد الوهاب بلقب "شاعر الشعب" الذي سيجعله عنواناً لمقالته عنه فيما بعد، هو المفكر والناقد المعتد بالرسالة الاجتماعية للأدب، والقادر على قراءة عمق الارتباط بين عبد الوهاب الشيخ خليل وأحلام مجتمعه بالنهضة والتقدم بين سطور قصائده وخفايا مواقفها من قضايا الوجود والعالم. جمعت قصائده في ديوان، صدر أواخر السبعينيات بعنوان "مناجاة الشموع"، وقارب عدد صفحاته مئتين وأربعين صفحة، تضم ثلاثاً وأربعين قصيدة، تشكل قسماً مهماً من نتاجه الشعري، عاكسة تفاعله الوجداني مع تاريخنا العربي المعاصر، تبعث انتصاراته في كلمات شاعرنا الزهو والفرح، وتسيجها انكساراته وخيباته بالمرارة والأسى، فالوحدة العربية، والفداء الفلسطيني، والشهيد، وذكرى أبي الفداء، من أبرز الموضوعات الأثيرة لديه.

لقد أكبر الأديب شوقي الكيلاني في تقديمه للديوان هذا التفاعل لديه فكتب يقول: "شعره فياض بالروح الوطنية والقومية فهو يتغنى بالتضحية أينما وجدت أو سمع بها، وبالرجولة حيثما كانت ويبارك كل حرية من شأنها أن توحد كلمة الأمة وتجمع شعثها."

تعزز حضوره في نشاطات اتحاد الكتاب العرب بحماة ودمشق في العقدين الماضيين، فكرمه الاتحاد غير مرة، وأرسله في شهر أيلول من عام 2003 بوفد رسمي إلى الصين، أمضى فيها أحد عشر يوما.(من جميل المصادفات أن زميلنا الأديب نزار نجار ابن معلمه القديم أيام الطفولة في سوق الطويل، قد سافر إلى الصين في وفد مماثل في عام 2010، فاتفقت أحاديثهما عن

رحلتيهما في إثراء جلساتنا الثقافية بقطوف متنوعة). ونشر الاتحاد في العام نفسه (2003) ديوانه الجديد "سماط الروح" الذي كتب مقدمته الأديب عبد الرزاق الأصفر، نشراً جميلاً. وقد أهدى الشاعر ديوانه إلى حماة إهداء شاعريا جميلا لافتا من بحر الكامل، جاء فيه:

"فإليكها حيرى تلملمُ سرها

ليذوبَ بين خمائلِ الأحداقِ

أحماةُ يا بوحَ النواعيرِ التي

سَكِرَت بخمرةِ دمعها المُهراقِ "

قصيدته في رثاء عبد المنعم رياض

يعدل جلسته باعتداد عندما يتحدث عن قصيدته في استشهاد البطل عبد المنعم رياض (أحد أبرز رموز الكفاح العربي سياسياً وعسكرياً في الستينيات)، مستدعياً إلى مساحات الكلام بث إذاعة صوت العرب من القاهرة لهذه القصيدة وما كتبته عنها الدكتورة زاكية رياض – أخت الشهيد – الأستاذة في جامعة عين شمس. كانت هذه الصورة تفيض في صدري الصغير بالعبر، كلما عبرت ساحة عبد المنعم رياض في القاهرة، طوال أشهر إقامتي فيها عام 2006، أستاذاً زائراً بجامعتها، وعندما أتيت على ذكر تلك القصيدة في محاضراتي المتواضعة عن الأدب المعاصر، في بني سويف، وطنطا، والقاهرة.. علق عليها عدد من أساتذتي وإخواني الكتاب هناك (مثل د.عبد المنعم تليمة، ود.مي خليف، ود.صلاح الدين حسنين وغيرهم) تعليقات جديرة بوقفة خاصة.

القصيدة من بحر الكامل مؤرخة بتاريخ 12- 3- 1969، تحمل إشارات متنوعة إلى عمق ارتباط الشاعر – في مرحلة أواخر الستينيات من القرن العشرين- بالتيارات الوحدوية والقومية النهضوية التي كان الشهيد عبد المنعم رياض يمثل رمزاً نقياً من رموزها القابضة على الجمر في غمرة الهزائم والانكسارات، متوجاً باستشهاده الشجاع قيمها النبيلة. ومن تلك الإشارات ما تضمنه عنوان القصيدة في عتبته النصية من حماسة الشاعر لاسم الشهيد الذي يرثيه وشخصيته، بقوله: "مرثية القائد عبد المنعم رياض طيب الله ثراه"، هذه الحماسة التي تؤكد موقع رياض من وجدانه وقلبه، في قوله:

"أنا ما رثيتك بالقريض وإنما

بنجيع خافقيَ الجريح رثائي "

تحتل الموضوعات والثقافات الدينية مساحة مهمة في شعره، مؤسسة على بعد عاطفي ووجداني يرفد قصائده بألق خاص.

ثمة ما يعبر في شعره وحواراته عن امتلاكه ثقافة دينية عميقة وواسعة، تؤثر في مكونات قصائده، فيأتي تمازجها الوجداني والفكري في سربال من نور مميز، بمثل قوله في مطلع قصيدته "مناجاة":

"إله الكائنات عظُمتَ ربا

وجلت عن مدى عقلي صفاتُك

فأنتَ اللهُ مالكُ كل شيء

وهذا الكونُ ترعاهُ أناتُك

بحور العلمِ بعضٌ من معان

تجليها عن الدنيا سماتُك"

ثمة موضوع جدير بالملاحظة في هذا المضمار، يتعلق باستلهامه شخصية الرسول العربي الكريم، وزيارته قبره الطاهر في المدينة

المنورة، متضرعاً متشفعاً، فشعره يتدفق ألقاً في هذا المقام، وتفيض عيناه بدموعهما حتى يخال القارئ بريقها يشع في بياض الورق، فيعجز عن مداراة عينيه اللتين تفيضان بدورهما بمعاني شوق من طراز خاص يليق بمقام موضوع القصيدة وصاحبه الذي يطيل الشاعر وقوفه قرب عتبته، فيمتلئ العالم حناناً بعطف نظرته، يقول في قصيدته "رحلة النفس: "

"وبعد طول وقوف قرب عتبته
والقلب يخفق إشفاقاً وينفطر
أحاطها المصطفى في عطف نظرته
وقد تبسمّ.. فانهالت لها الدررُ"

إن مثل هذا الوقوف "قرب عتبته" من أكثر صور الاستبطان الشعري لعلاقته بالقيم الدينية تأثيراً في شعره، فهو لا يقتصر على القصائد المبنية خالصة على الموضوع الديني، إذ ينبثق إشعاعه في غير موضوع من موضوعات شعره، ولاسيما الموضوعات المتصلة بجوانب وجدانية حميمة من مكونات شخصيته، مثل العلاقة مع صديق خصيص كالشاعر محمد عدنان قيطاز، الذي أرسل له في عام 1979 مقطوعة شعرية ميمية من بحر البسيط بمناسبة صدور ديوانه "مناجاة الشموع" فرد على أبياته بأبيات تلتزم بحرها ورويها، قال فيها:

"لا والذي زرته أبكي ليشفع لي
ببطن طَيْبَةَ بين البان والعلم
ما أنت إلا الهوى في القلب يسكرهُ
فإن ذكرتُكَ يسر السكرُ في نغمي"

يبلغ ألق الموضوع الديني ذروة وجداني خاطفة، تأسر القلوب والأرواح في استلهام زيارة من هذا الطراز، ينتقل منها الشاعر إلى استبطان تجلي المشاعر المعنوية للصداقة في نفسه، فيحلق مع صاحبه إلى مدارج علوية، تقبس من شفاعة من زاره يبكي ليشفع له، ما يليق بألق موضوع الصداقة والأصدقاء في نفسه وشعره.

ترن بموسيقا ذات صوت مسموع خاص، ومن الراجح أن غلبة اعتمادها على بحر الكامل مرتبط بمكانة الموسيقا الظاهرة في نفسه من جهة، وبضرورة الموسيقا الخارجية لموضوعات شعره المنبثقة نفسياً واجتماعياً من حاجة ملحة إلى إصغاء آخرٍ تتوق قصيدته عادةً إليه، سواءً أكان هذا الآخر مواطناً يريد الشاعر منه يده لينطلقا معاً في سبيل جهاد مزدان بقيم قومية ودينية وإنسانية، أم كان صديقاً تتوق قصيدة الشاعر إلى عتابه أو رد عتابه أو تسبيحه بضمان غدٍ يأتي ليجد ود الصداقة قائماً ومحفلها رياناً رناناً، في عالم يصدم الشاعر كل صباح بمتغيراته الشخصية والعامة الفاجعة.

لعل ما تقدم يفسر جانباً من جوانب هيمنة بحر الكامل في قصائده، إذ بلغ عدد قصائد ديوانه "مناجاة الشموع" ثلاثاً وأربعين قصيدة، التزمت إحدى وعشرون قصيدة منها بحر الكامل، بينما توزعت باقي قصائد الديوان على ستة بحورٍ متنوعة، أبرزها بحر البسيط إذ بلغت القصائد التي انتظمتها تفعيلاته عشر قصائد، وكان نصيب بحر الوافر ثلاث قصائد، وإذا أخذ المرء بعين الحسبان العلاقة الموسيقية العروضية بين تفعيلات البحور الثلاثة: الكامل والوافر والبسيط، وضع يده على عنصرٍ جديد من عناصر إدراك هيمنة بحر الكامل لدى الشاعر.

وبلغ عدد قصائد ديوانه "سماط الروح" ستاً وثلاثين قصيدة، توزعت علاقتها ببحور الشعر توزيعاً مشابهاً لتوزيعها في ديوانه الأول "مناجاة

الشموع"، فالتزمت اثنتا عشرة قصيدة من الديوان بحر الكامل، بينما التزمت عشر منها بحر الوافر وسبع منها بحر البسيط.

إنّ إصرار الشاعر على صوت بحر الكامل في قصائده المتلاحقة على مدارج الزمن يؤكد عمق حاجاته النفسية والفنية إلى الموسيقا الظاهرة المسموعة الرنين رفيقة لصوته الشعري في الحياة، وهو صوت طالما اشتكى من مكابدته الشجن بسبب الأسوار التي ترتفع مانعة وصوله إلى حدائق يتوق إليها.

الشاعر عبد الوهاب الشيخ خليل يكتب ليبوح بما يعتمل في فؤاده، ويكتب ليسمع صوته، والغاية الثانية من هاتين الغايتين النبيلتين غلابة لديه، يعبر عنها في مواضع كثيرة، ويؤكدها في أدق المواقف حاجة إلى التأمل والمناجاة بمثل قوله في قصيدته

"في القريض صلاتي": "

"نفسي تطوف على معارج أفقها
وتلوح صورتها على قسماتي
فالله قد خلق القريض بخاطري
ألقاً.. ليسمع في القريض صلاتي
سبحته بالشعر، بالبوح الذي
يقتات من قلبي.. ومن خلجاتي"

أستاذ في الشعر والوطنية

عبد الوهاب الشيخ خليل أستاذ في الشعر والوطنية، تعلمت منه وما أزال. يسهر ديوانه مناجياً شموعه، وعلى غلافه كلمة طيبة كتبها صديقنا المشترك الشاعر محمد منذر لطفي يقول فيها: "إن عبد الوهاب عرف كيف يقطر أزهار الشعر في مخبره عطراً له أريج آذار وتغريد الهزار.

"عندما لبى عدد من أدباء حماة دعوة اتحاد الكتاب العرب للمشاركة في مهرجان تكريم الشاعر، في 25- 1- 2007 اختار صديقنا المشترك الأديب عبد الرزاق الأصفر لمقالته عنه عنواناً هو: "عبد الوهاب الشيخ خليل شاعر الشعب"، فجاء العنوان يختزل طاقة من المكونات التي بنى بها الشاعر بالأدب والسلوك اليومي المخلص الجاد مواقفه من الوجود والعالم. تلك المكونات التي تأثرت بأحداث عصره المتلاحقة بوتائر لم يعرفها المجتمع من قبل، فجاءت رحلته الطويلة مع الناس، والكلمة قراءة وتأليفاً، منهلاً ثراً بلون أحاديثه بذكريات حافلة بالصور، كثيراً ما وجدت في الإصغاء إليها بساط ريح ينقل مستمعيه من محبيه الكثيرين إلى ماض فاتن الرؤى، يكشف أمام العيون لوحات ماتعة من الصور الاجتماعية والثقافية في بيئتنا الشادية بأنغام عزيزة على قلوبنا، مرددة قصيدة الشاعر عبد الوهاب الشيخ خليل "باب النهر في حماة" حتى تصل معه إلى بيته الأخير: "هو العاصي يورثنا طباعاً تشين المعجزات ولا تشين."

من مصادر القول في سيرة الشاعر وشعره، ومراجعه:

- أحاديث شخصية حميمة على مدارج صداقة عامرة بالود منذ عام (1980)
- السح، رضوان، 2007- القيم في شعر عبد الوهاب الشيخ خليل. صحيفة الفداء.
- سكر، دراتب، 1999- أسماء على ضفاف العاصي. صنعاء.

- الشيخ خليل، عبد الوهاب، 1978- مناجاة الشموع. المطبعة الحديثة، حماة. (232ص).
- الشيخ خليل، عبد الوهاب، 2003- سماط الروح. اتحاد الكتاب العرب، دمشق. (147ص)
- الشيخ خليل، عبد الوهاب وآخرون، 2008- مع الشاعر عبد الوهاب الشيخ خليل، أدباء مكرمون 35. اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- لطفي، محمد منذر، 2007- الشاعر عبد الوهاب الشيخ خليل. صحيفة الفداء.
- محمد، د. عبد الفتاح، 2010- شفيف النص. دار العصماء، دمشق، (167ص).

□□

الإبداع بين الهوية والتراث في شعر شفيق جبري

□ د. نذير العظمة *

يسلط شفيق جبري الضوء على علاقة شعره بالهوية من جهة وبالتراث من جهة أخرى. ويعتبر إبداعه امتداداً للموروث الشعري وتجلياً من تجليات الانتماء القومي. ويعلن تمسكه بالنسق أو ما اصطلح عليه بعمود الشعر في قصائده التي أبدعها في الوطنيات والمراثي ووجدانيات التأمل والطبيعة والمرأة.

فالعمود بالنسبة لجبري لا يعني وحدة الوزن والقافية وآليات المجاز والبيان في البلاغة العربية فحسب بل يعني أيضاً أغراض الشعر الفنية وانتماء الشعر.

للشاعر مساحة من الحرية في الصياغات الشعرية وتميزها بالأسلوب عن المعاصرين من الشعراء والسابقين منهم لكن اللغة وسلامتها والأنساق الشعرية الموروثة عبر العصور تبقى كنزاً مستودعاً في الذاكرة يتم استحضاره من خلال ثورة النفس وقدرتها على التعبير عن إبداعها وفرادتها في إعادة صياغة الحاضر بما يتفق مع مخزونات الماضي.

هذه معطيات يؤكد عليها "جبري" في تجربته الإبداعية لاسيما في كتابه "أنا والشعر" لكننا مدعوون أن نتفحص مصداقية ذلك في نصوصه الشعرية من ديوانه المعنون بنوح العندليب.

ما هو أفق الإبداع عند جبري وماهي آلياته؟ وهل علينا أن نطمئن إلى اعترافاته عنها في كتاب "أنا والشعر" أم علينا أن نبحث عن مسودات قصائد الديوان في أوراقه؟ هذا إذا توفرت.

ربما تلجئنا الصعوبات في هذا الصدد إلى أن نأخذ بالدراسة النصية لقصائده. أما ما حول النص فيبقى غالباً مفتوحاً للجدل.

المرحلة التي عاشها جبري والثقافة التي تلقاها. تجعلنا نتفهم إلى درجة التعاطف موقفه من الإبداع والتراث، والهوية والانتماء. لكننا في نهاية المطاف لا يمكن أن نتخلى عن أمانة النقد

---

* أكاديمي من سورية.

ووظيفة الشعر ودوره، ومنزلته كفن من فنون القول الأساسية في ثقافة الإنسان وحضارته. أينما كان الإنسان. جبري ينتمي بدون ريب إلى تيار الكلاسية الجديدة في تراث نهضتنا الأدبية. لكنه يتميز عنها نسبياً في عديد من الأمور.

والمعضلة الأساسية التي تواجه الناقد لسيرة جبري الفنية هي في التحليل الأخير المعيار الذي نحتكم إليه في تقييم إنجازه الشعري.

ما القصيدة؟ وما هي بنيتها ومعمارها؟ وما هي الأسس التي تستند عليها هذه البنية وهذا المعمار؟ وما هو الأفق الحضاري التي تتحرك في إطاره علاقتها بالذات الشاعرة وموضوع المعاناة الحاضرة؟

يعتمد إبداع جبري الشعري على نظام القصيدة العربية. فهو لم يبتكر نظامه بل أحيا نظاماً شعرياً موروثاً. وفعّله لاستيعاب حاجات الحاضر النفسية والفكرية والفنية.

نظرية الأغراض الشعرية هي جزء من هذا النظام.

الديوان (نوح العندليب) تتوزعه قصائد في أغراض الوطنيات والمراثي ووجدانيات الذات حول الطبيعة والمرأة الكلاسيون الجدد في مصر والشام والعراق أضافوا غرض الشعر الوطني. فاستفاد جبري من إضافاتهم. هذا واضح من إعجابه بهم. واحتفاله بشعرهم في مناسبات التكريم والتنويه. بالإضافة إلى انتمائه إلى تراث المبدعين للشعر العربي في عصوره الزاهية.

الأغراض الشعرية. ونظام القصيدة الموحدة الوزن والقافية. وعلاقة المجاز بالحقيقة. والحقيقة بالمجاز في البلاغة العربية. والأنساق والأوزان واللغة هي في مجملها إرث عام لكل الشعراء. لكن حضور الذات الشعرية لكل شاعر يتمركز في الاختيار المناسب وابتكار الإيقاع والصياغة والمعمار ويكمن في تميز المبدع عن الإرث المشترك العام وقناعته بوظيفة الشعر ودوره وأدائه بين الفنون لأبعاد معاناة الإنسان على كافة الصعد.

يقول جبري في رثائه للمتنبي:

وإذا القلب لم يكن عربياً
أوشك الشعر أن يشيع فساده

(الديوان ص 191)

فالقلب والعروبة والشعر. هي ثالوث الإبداع الشعري عند جبري. لا ينفصل واحدهما عن الآخر. وبتحديده للهوية والقلب بالعروبة يستقيم الشعر عنده. ويبرأ من الفساد. وانتماء الشعر كإبداع إلى التراث كانتماء القلب إلى هوية واضحة مميزة من المسلمات عنده.

يقوم الفن أصلاً وفن الشعر منه على محاكاة الإنسان للطبيعة ببعديها الإنساني وكينونتها الظاهرة التي خلقها الله. وجعلها رحماً لولادة الإنسان وولادة الحضارة. إلا أن الثقافات، والفنون من أركانها، شكلت طبيعة ثانية للإنسان على الطبيعة الطبيعية للنفس الإنسانية.

ومأزق جبري كمبدع لا كيف يوفق بين الطبيعتين الطبيعية والثقافية بل كيف يتحول بالفن الشعر من رحم الطبيعة إلى رحم الثقافة، وهو مأزق مشترك لمعظم تيارات الكلاسيية الجديدة في ثقافات العالم.

الإبداع على غير قياس. وابتكار النماذج الشعرية والفنية. هي وظيفة الفن/ الشعر. أما العودة إلى النماذج الجاهزة من كلاسيية وغيرها. والإبداع على قياسها. يجرد المبدع من مبادراته الأساسية. ويتحول بوظائفه النفسية والجمالية من مواقعها الأولى إلى مراتب ثانية.

لم يكن جبري مضطراً أو غيره إلى العودة إلى النماذج الجاهزة. وتعبد معيار الجزالة الذي يترفع بالشعر من الحياة إلى المكرس والمحفوظ.

ليتحكم قاموس الصناعة بالفطرة الشعرية وفيضها. الاعتذار بالمرحلة من قبل بعض النقاد لا يكفي للتحول بالشعر من وظيفته النفسية والجمالية إلى وظيفة تاريخية. تنتهي فاعليتها بانتهاء المرحلة. ويصبح الشاعر فيها لا ملكاً ورمزاً لكل العصور بل رهناً بالمرحلة الواحدة.

والنقد عندنا غالباً ما يسلم لهذه الوظيفة التاريخية مقاليد الإبداع على حساب وظيفة الشعر الأساسية بتجاوز الزمان والمكان وابتكار النماذج الإنسانية القادرة على تحريك النفس الإنسانية من خلال الإثارة الجمالية إلى الآفاق المعرفية للإنسان وقيم الحق والخير.

العودة إلى النماذج الشعرية الموروثة والإبداع على مقاسها يقوم بالوظيفة التاريخية على حساب الوظائف الأخرى للإبداع من نفسية وجمالية وحضارية وغيرها.

يتكلم جبري عن تجربته الشخصية في نظم الشعر في أول عهده. يقتني ديوان المتنبي وله من العمر ستة عشر عاماً ويحفظ منه الشيء الكثير. ويدعم معلومته هذه الداعية العودة إلى التراث الشعري في أزهى عصوره، بموقف نقدي لابن خلدون في المقدمة يؤكد أن الشعر صناعة وملكة مكتسبة. الآليات الأساسية لهذه الصناعة هي استيعاب أكبر قدر ممكن من نماذج الموروث الشعرية يقول ابن خلدون:

"اعلم أن لعمل الشعر وأحكامه صناعته شروط: أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة يُنسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، مثل ابن أبي ربيعة، والرضي، وأبي فراس وأكثره شعر كتاب الأغاني، لأنه جمع شعر الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية. ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ. فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر. وإنما هو نظم وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار من المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة. إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة".

ويلاحظ جبري أن ابن خلدون لم يذكر المتنبي الذي كان قد حفظ من شعره أكثر مما حفظ من شعر غيره (أنا والشعر ص8- 9).

تشكل نزعة التأصيل العمود الفقري لشخصية شفيق جبري وفنه التعبير عن الحاضر بمحاكاة الأصول. العودة إلى التراث ونماذجه ومعارفه وسيلة عنده للولادة الثانية. والنهضة في وجه الموت الزاحف من الخارج. والتآكل الذي يحدث من الداخل.

التراث واللغة مركزيان في تحديد هوية الإنسان وإسهامه الحضاري لا يمكن أن ينجز بعيداً عن روح التراث واللغة. وما القصيدة غير صورة من صور إبداع الشاعر الذي يتمثل موروثه ويهضمه ومن خلال هذا التمثل والهضم يكون قادراً على الانفتاح على تراث الإنسان والحضارة.

لم ينحصر إعجاب جبري بالتراث الشعري القديم بل نجد حساسيته الشعرية تتفاعل مع المعاصرين من الشعراء. وتعارض بعض قصائدهم ويفصح جبري عن إعجابه بخير الدين الزركلي ورضا الشبيبي وفؤاد الخطيب. ويورد لنا في "أنا والشعر" القصائد التي عارضها من شعرهم. إنه يتوقف عند فن الشعر ليوسع أفق القصيدة التي كانت تشكو من ضيق الأفق عشية خروج العثمانيين من سورية واحتلال الفرنسيين لها بعد معركة ميسلون. ويورد لنا تجربة في تحويل النثر إلى شعر . مما يذكرنا بالفنون البديعية التي

شاعت في العصور السالفة. فقد اهتم الشعراء بنظم المنثور ونثر المنظوم وهو مفردة من الصناعة الشعرية يمكن أن تؤدي إلى توسيع أفق القصيدة. أو تجفيف روحها إذا استبعدنا حيوية الفطرة والموهبة.

وأعتقد أن الانفعال العاطفي الشديد هو من أسباب رقة وشفافية أسلوبه في بعض القصائد. قصيدته "نوح العندليب" هي من هذا القبيل وتجري كما يلي:

دع العندليب على غصنه
يردد على الغصن أحزانه
فلم أر في لحنه كلفة
تهجن إذ ناح الحانه
لئن دون الناس أشعارهم
لقد جعل الروض ديوانه
وإن قيد الوزن أفكارهم
لقد أطلق الشدو أوزانه
كتمت الشجون عن العندليب
فراح يبثك اشجانه
وأخفيت عنه دموع الجفون
وقد بلل الدمع أجفانه
فهل شط عن وكنه جاره
فودع بالنوح جيرانه
أم الباز أودى بخلانه
فأصبح يندب خلانه
أم الريح هبت بأفنانه
فزلزلت الريح أفنانه
فيالك من ممعن في الحنين
ألم يشهد الناس إمعانه

* * *

أتبكي العنادل أوطانها
ولا يندب المرء أوطانه؟!

يقول جبري "البيئة أقوى من النفس فاستولت على شعوري وعاطفتي" (أنا والشعر ص 3) لذا تخلص من البكاء على الذات في أزمتها العاطفية إلى البكاء على الوطن وآلامه وأسره.

إلا أن القصيدة تذكرنا من حيث المناسبة والإطار العاطفي بقصيدة أبي فراس في الأسر:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة
أيا جارتا لو تشعرين بحالي

وليس من الغريب أن يتضافر حافز الإبداع من خلال التجربة ومخزون الذاكرة من الموروث الشعري. وهذا المسار واضح في تجربة مشاعرنا:

هذا اللقاء ما بين الطبيعة والوطن رأيناه سابقاً في معارضته لصديقه الشاعر خير الدين الزركلي في قصيدته في رثاء "الشهداء العرب":

نعى نادب العرب شبانها
فجدد بالنفي أحزانه

يقول جبري في قصيدته ثورة الحجاز:

مروج دمشق وغيطانها
سقتك السحائب هتانها

ولما قال الزركلي:

لا التاج ينفعه ولا استقلاله
إن لم يحل وثاقه وعقاله

قال جبري بعد أسبوعين:

سدت مسالكه فضاق مجاله
واهاً له فمتى يحل عقاله؟

(ص 92)

مما حمل أحمد شاكر الكرمي وهو صديقه ليقول في إحدى صحف دمشق "فلان...

ينتقي ألفاظه، ويعني برصفها، يقلد بذلك خير الدين ويسير على سننه، وعندي أنه سيصير في عالم الأدب إلى منزلة يحسد عليها" (ص 94)

وليس مستبعداً أن جزالة أسلوب جبري في مراثيه وأغلب وطنياته تنبع من محاكاته لأساليب الشعر الجزل في موروثنا الشعري. كما أن أسلوب الشفافية والرقة يمت بسبب إلى أسلوب الزركلي المشهور بذلك:

النفس بعد فراقها الوطنا

لا ساكنا ألفت ولا سكنا

وقصيدة الزركلي "عصفورة النيربين" إن هما إلا غيض من فيض.

كما أن اهتمام جبري بالخفائف من الأغاني لأبي الفرج يعكس تنوع أساليبه لاسيما في مرحلة التكوين.

ولم يكتف جبري باستلهام الموروث شعراً ونثراً لتوسيع أفق القصيدة بل تعدى ذلك إلى بعض النصوص الشعرية لفكتور هوغو ونص نثري خطابي لماسيون ويعترف بأنه لم يترجم هذه النصوص. ولم يعارضها. بل إنها فتحت له باب الشعر الذي كان مغلقاً. فاستلهمها. وأبدع من خلال تحريضها لشاعريته نصوصاً موازية للأصل. لا لرغبة منه بل لأن ثروته من الموروث الشعري لغة وتعبيراً وإيقاعاً أخضعت المترجم إلى سياقات اللغة المترجم إليها والملاحظ أنه تحول من هذه التمارين الشعرية إذا صح القول إلى بناء معمار متميز لقصائده في الشعر الوطني، وللمراثي التي لا تخرج في الجوهر عن دائرة الوطن من حيث التراث. والشخصيات الإنسانية التي كانت موضوعاً للرثاء أو التكريم.

الملاحظ أيضاً أن نصوصه الشعرية هذه أعدت لتلقي. وكان حريصاً على توصيلها للجمهور الذي يستجيب لجوهر الشعر ابن الطبع بإلقاء يخلو من التكلف (ص8). وهكذا اجتمع عنصرا الإلهام والصناعة في شعره في مرحلة النضج.

انصب ذلك على وحدة القصيدة. وهيكليتها أو معمارها ولغتها. وتجلياتها الوصفية والبيانية. والعناية بالتخطيط والتنسيق. وإفراغ ذلك كله في قوالب صوتية سائغة ومؤشرة.

كما انصب على الاهتمام بمطلع القصيدة وبحرها وقافيتها. ووظيفتها في التعبير عن عواطف الجمهور المتمركزة في هوية وطنية. وتراث مخصوص. والحريص على قيم الحرية والكرامة القومية.

أما شعره في الطبيعة فينحصر في الكلام عن دمشق وغوطتها ولبنان وجماله والصحراء في قصيدته رثاء جميل صدقي الزهاوي (1936م). وقصيدة "صيحة النبي". ومن الطبيعي أن يكون مولعاً ببساتين الشام وأنهارها ووارف ظلالها أما الصحراء فقد جعلها مدخلاً مناسباً إلى رثاء الزهاوي في رحلته من دمشق إلى بغداد. يقول:

قالت دمشق وقد ناجيت غوطتها

ومائج الدوح في جنبي مطرد

أتترك الروض والأنغام تملؤه

وتنتحي البيد لا روض ولا غرد

ما أنت والبيد تطويها وتنشرها؟

كأنها اليم منزوح بها الأمد

ما تسمع الأذن حساً في مسارحها

كأنما الموت في أطرافها لبد

إلا سحائب في الآفاق كامدة

والأفق ممتقع من لونها كمد

كأنها سفن في الجو لابدة

تحدو بها الريح لا تجري ولا تخد

خل الفلا والمها والشيح إن لها

ركباً من الجن لا يأوي لهم أحد

فقلت مهلاً وراء البيد منحدر

للرافدين عليه الأهل والولد

قد تبعد الأرض إلا عن جوانحنا

فليس دون اهتزاز القلب مبتعد

مهلاً دمشق فإن أزحف إلى بلد

يزحف إلي بنو العباس والبلد

ثم عاد في قصيدته "صيحة النبي" إلى وصف الصحراء. ولكنه يحصر وصفه بالجانب الحسي فيها. ولا يحمله الإيماءات والدلالات التي أحسن تضمينها في قصيدته عن الزهاوي، ولم يأت شعره في الطبيعة في قصائد مستقلة بل كان جزءاً من وطنياته أو بعض مراثيه. وقد علق هو نفسه على ذلك بقوله:

"يمتزج في شعري اللهج بالطبيعة باللهج بالشعور الوطني" (أنا والشعر ص40- 41).

إن الإبداع الشعري عند شفيق جبري لا يتأتى من معاناة النفس وحدها تجارب الحياة. لابد للشاعر جبري من محرضات التراث المخزون في الذاكرة. أو من النماذج المعاصرة التي تستهوي شاعريته وتجتذبه من الانفعال إلى الإبداع. هكذا يبدو في مراحل التكوين. فهو لا يعارض النماذج الشعرية الموروثة على غرار شعراء الإحياء.

يأخذ شوقي سينية البحتري ويبدعها خلقاً جديداً يعبر به عن تجربته وخصوصيته من خلال معاناة الحاضر.

أما جبري فيستوحي النماذج الموروثة. ويستلهمها ليعبر عن معاناته في الحاضر من حيث معمارها الفني وصورها التي تعينه على إبداع معمار قصائده وبنيتها البيانية. البحر والقافية والغرض الشعري هي إرث عام. أما الصياغة الفنية والبيانية فهي من إبداعه وعلامة على خصوصيته وفرادته. فالنموذج سواء أكان موروثاً أم معاصراً يلعب دور المحرض على تفتيق براعم فطرته الشعرية أو تفجير شاعريته وتفعيل ملكته. في البدايات قصد فن المعارضة حتى في انفعالات الذات الفطرية نحو الطبيعية والمرأة والوطن. وعلى حين أن معظم الشعراء تتفتح لهم أبواب الشعر في حضرة المرأة إلا أن شاعرنا لم ينعم بهذه السعادة مباشرة. وظل تعبيره عن عالمها من حب وأشواق وصبوة مرهوناً بالواسطة. إما من خلال المعارضة في وقت مبكر. أو بالكلام عنها في شعر الآخر أو التحول من البعد الجمالي للمرأة إلى الأبعاد الاجتماعية والتربوية.

لم يتغزل بالمرأة مباشرة بل عارض قصيدة غزلية. وتكلم عن غزل الآخرين. أو تكلم عنها وعن دورها في الحياة.

ويعترف جبري بشدة ولعه نحو الطبيعة. ولكنه يعترف أيضاً بولعه نحو المرأة. يقول:

"سعيت مرة أن أعبر عن عاطفة الحب في شعري وكنت أحفظ الأبيات المشهورة:

إن التي زعمت فؤادك ملّها

خلقت هواك كما خلقت

فعارضتها بالأبيات التالية:

خطرت ببالك يا لها من خطرة

أتظن أنك قد خطرت ببالها

إلى آخر المعارضة وهي عبارة عن اثنتي عشر بيتاً توسعت بالنص الأصلي وأجادت. ويتابع جبري قائلاً: قلت هذه الأبيات ولم أقل غيرها. ولست أعلم ما الذي صدني عن هذا السبيل".

في قصيدة من خفائف الشعر بعنوان "مناغاة طفلة" يقول:

ومــيض الـــبرق في ثغـــرك
فـــديت الـــبرق والثغـــرا
وهـــذا الـشعر مـــن سـحرك
فمـــن علمـــك الـــسحرا
بحـــار الـــدر في نحـــرك
فـــضحت الـــدر والنحـــرا
فمـــا أسمـــاك في طهـــرك
ملكـــت العـــف والطهـــرا

والقصيدة استوحاها من الخفائف التي وردت في كتاب الأغاني. وهي عبارة عن ثلاث رباعيات بقافية مزدوجة في كل رباعية على الشكل الذي ورد في الرباعية التي استشهدنا بها فيما سلف. لكن جبري يعترف: "إني لم أعرف في حياتي التي قلت فيها هذا الشعر طفلة على هذا الشكل ولكني أردت بهذه الطفلة المرأة نفسها".

ويعتذر جبري بأنه لم يباشر الغزل. ولكنه جاء إليه من جهة ثانية ويقصد الاهتمام بالجوانب الاجتماعية. ويستشهد بقصيدة له ألقاها في النادي النسائي الأدبي في دمشق "1923".

ناديـك محتفـل الكواكـب في
أدب النفـوس يجـول في ناديـك
لـولاك لم تطـب الحيـاة وإنمـا
طيب الحياة يفيض من واديك
هـزي القـريض فأنـت مـن فرسـانه
مـا الـشعر إلا مـن بشاشة فيك

ويؤكـد أنـه أراد مـن ظـاهر القـصيدة الاجتماعي اهتمامه بالجانب العاطفي الذي يعتلج في نفسه. عانى الحب وتمنى أن تشاركه المرأة حياته. لكنه لم يلهج بذلك في الشعر. واهتمامه بالفتاة العانس اجتماعي في الظاهر ولكنه في رأيه تعبير عن ما يعانيه من حرمانه الحب في أعماق النفس.

ويدافع عن وجهة نظره هذه بما يقوله عن الغزل أو المرأة في شعر شوقي في تكريمه في القاهرة (1958).

ويعترف بأنه باهتمامه بالمرأة في شعر شوقي يعبر عن اهتمامه الذاتي بها وبجمالها وأنوثتها. ويصنف ترجمته أو تعريبه لقصيدة فكتور هوغو "نجوى آدم" تحت الخانة نفسها.

إلا أن النقـاد يلاحظـون غنـى شـعره في الوطنيات والمراثي. وفقره أو ضيق أفقه في سحر المرأة والطبيعة ولعل توسعه في استدعاء القصائد التي نظمها في هذين الموضوعين مع الشواهد المطولة هو نوع من الدفاع عن النفس.

لعل هذا يفسر كيف استغرقه الشعر الوطني وشعر المراثي ولكن هل عوضه الوطن والانتماء إلى تراث المبدعين الذين استغرقوا إلهامه وقصائده عن عالم المرأة وجمالها وأنوثتها؟!

جبري يعتقد أن اهتمامه الاجتماعي والتربوي ربما كان تعويضاً عن خسارته في هذه المسألة.

حين يعبر عن الطبيعة يشف شعره ويرق فللذات المبدعة في هذا الصدد القدرة على ترجمة العواطف والانفعالات إلى لغة وإيقاع شعري منسجم.

وكمـا أنـه يتحـول بغزلـه عـن البعـد الاجتماعي. كذلك فإنه يسوق شعره المستلهم من الطبيعة في سياق الشعر الوطني. لاسيما في قصائده عن دمشق ولبنان ووصفه للصحراء في مطلع مرثيته عن الزهاوي.

والملاحظ أن الرقة بدون ضعف تحالفه في الإفصاح عن الذات المحبة للمرأة والطبيعة طبيعة الشام ولبنان والصحراء قبل الوصول إلى الرافدين.

ولا يشعر المتلقي بأي عائق بينه وبين شاعريته المنسابة. فالذات الشاعرة تتكلم في حضرة الحب أو في حضرة الطبيعة بدون حواجز. فالشفافية والرقة هما جزء من معمار القصيدة وأبنيتها البيانية. فلا تحس فيها بأنفاس غيره أو تسمع أصداء الأصوات الموروثة. فكأنما الإلهام هنا يقود الصناعة. بينما في الوطنيات والمراثي الصناعة تقود الإلهام. ونجاح شعره يتوقف على تأسيس توازن أو انسجام بين الإلهام والصناعة.

وحين تهيمن الصناعة في الوطنيات والمرثيات على الإلهام فالشاعر يتقمص الذات الجماعية. ويتكلم بصوتها من خلال صوته. وتتقدم وظيفة الشعر الأدائية والتاريخية على وظيفته النفسية والجمالية. وشاعرنا جبري شاعر الشام وصاحب الصناعتين كل لا يتجزأ. التراث والإبداع عنده وجهان لعملة واحدة. ووظيفة الشعر الذاتية والجمالية إنما هي واسطة لوظيفته التاريخية من وطنية وقومية. لذلك غلبت على شعره الوطنيات والمراثي. المحكومة بالانتماء إلى الأرض والتراث والمتمسكة بالجمال الفني من أجل أداء دور تاريخي.

يتعجب جبري نفسه من تطور مذهبه في نظم القصيدة. ففي المرحلة المبكرة كان يكفي ليهيج الشعر في صدره أن يقرأ قصائد أترابه من المعاصرين وكان ينظم قصائد عدة في شهر واحد. فالذات وفورتها العاطفية أو ثورتها أكثر حضوراً من الخبرة والتجربة التي رافقته في القصائد المتأخرة. ومع ذلك كانت القصيدة الواحدة تأخذ معه أكثر من شهر إلى الشهرين. وقد فصل القول في كيفية نظمه للقصيدة ومراحل إنجازها. من البحر والقافية والمقاطع إلى تنسيقها وصقلها. وانتقاء الألفاظ والعبارات والصور. وتنقيحها حتى تأخذ (القصيدة رونقها وصورتها النهائية. فكان يقرؤها بصيغها المختلفة. بل يلقيها متهيئاً للمناسبة. لا صقلاً للنص بل إنشاداً أيضاً، قراءته للمنجز من النص بصوت عال كان يلعب دوراً (إضافياً) باستدعاء إلهامه الشعري. فيتعاون على إنجاز النص كل من الصناعة والموهبة التي تتسلح بالفطرة والذوق التي تتسلح بالخبرة والتجربة.

جبري هو ابن بيئته. تعدى عمره العشرين عاماً بانتهاء الحرب العالمية الأولى، شهد ثورة الحسين العربية ضد الأتراك وأحس زهوة الحلم بالدولة العربية الأولى بعد قرون من الغيبة. وصدم بانقلاب الحلم إلى كابوس عند تطبيق مفاعيل معاهدة سايكس بيكو ووعد بلفور. وغص بالدمع ككل أجيال الأمة على معركة ميسلون واستشهاد يوسف العظمة، وزير الدفاع وتمزيق الأرض العربية إلى دول مصطنعة وأوطان مرتجلة.

شارك في كوادر التربية والتنمية في التعليم والثقافة للدولة الفنية واستمر في ذلك ما سمحت الظروف.

تخرج شاعرنا من مدرسة العازرية ورحل مع أسرته إلى فلسطين ثم عاد إلى سورية في أواخر الحرب الأولى. ومن انهماكه في وظائف التربية والتعليم والثقافة أخذت تنمو في نفسه حوافز الإبداع والمشاركة في بناء الذات في مرحلة مضطربة.

العودة إلى التراث والهوية هو خطوة طبيعية للدفاع عن الذات الحضارية التي صادرتها قوى الاستعمار والاحتلال. وصادرت معها مستقبل الأمة. وزحزحت بلاد الشام عن موقعها الجغرافي والعضوي وعطلت دورتها الدموية وجعلتها أسيرة البروتوكولات الدولية والهجرة الصهيونية وتحت رحمتها.

قدرات الأمة كلها توجهت كما توجه وعيها إلى التشبث بالهوية الحضارية والتراث المخزون في وجه القوة الغاشمة.

حين أبدع أبو تمام قصيدته في عمورية. لم يبدعها قياساً على نموذج جاهز. تفاعل مع المعركة وأبدع النص من خلال محاكاته الشعرية لطبيعة المعركة والإنسان. وحين أبدع البحتري إيوان كسرى القصيدة لم يبدعها كذلك قياساً على نص جاهز. كان يعبر عن معاناة وجدانية في الرحلة أو الغربة من عالم الحميمية والفطرة التي نشأ عليها إلى عالم الغربة. فعبر عن طبيعته الإنسانية دون أن يحتذي نموذجاً جاهزاً أو يعود إلى نص سابق.

كذلك المتنبي في إبداعه لقصيدة الحدث الحمراء. استجاب إلى طبيعة المعركة والبيئة وأبدع معماراً ملحمياً مكثفاً للقصيدة العربية.

لكل من هؤلاء صوته وإيقاعه المميز في شعره أو ما اصطلح عليه بالأسلوب هذا الإبداع الشعري المتنوع والمتعدد في وحدة اللغة والقصيدة بنظامها أغراضاً وبلاغة وإيقاعات وأوزاناً هو الميراث المشترك الذي شكل الذاكرة الشعرية للأجيال القادمة من المبدعين الذين لا يمكنهم أن يتبرؤوا من هذه الذاكرة. وهم يبدعون ما يبدعون من خلال معاناتهم وأزمانهم.

الكلاسيون هم هؤلاء وغيرهم الذين أبدعوا نماذجهم استجابة لمعاناتهم وتعبيراً عن بيئتهم وزمنهم من خلال صناعة شعرية نواتها الفطرة والموهبة ومفرداتها ووسائلها اللغة وعلوم الشعر.

أما الكلاسيون الجدد فاستعانوا على معاناتهم بالنماذج الموروثة فكأننا هنا في جدل الوجدان والذاكرة تبدع الشعر لا من محاكاة الطبيعة بالمفهوم الأرسطي بل بمحاكاة المحاكاة للميراث الشعري. عبر عنها بمصطلحات متعددة في ميراثنا النقدي. تحدد علاقة الإبداع بالتراث على درجات.

مؤسسة الرواية إذا صح المصطلح كانت آلية لتفريخ الشعراء أو لتوليد الإبداع من خلال حفظ التراث.

النقائض تنطوي على علاقة المعاصرة لنصوص الإبداع المشترك.

المعارضات تبين علاقة الإبداع بالنماذج الموروثة الجاهزة...

أضف إلى ذلك الاستيحاء والاستلهام والاحتذاء والإخطار في البال الذي يفضله شاعرنا جبري.

ربما انطوت شاعرية جبري أو صناعته على مجمل دلالات هذه المصطلحات لا واحد منها. لكن جبري كان في أغلب الأحوال يبدع الشعر من الشعر تعبيراً عن معاناة الحاضر. ويبدعه لينشد ويلقى ومن ثم ليقرأ. فالقيم الصوتية ونبرة المنبر والإنشاد كانت مهمة في صناعته الشعرية. لذلك توسل النظام الموروث للقصيدة بكل بنوده وتصدى في العديد من قصائده للخارجين على هذا النظام، وحاول أن يطعم في مراثيه القصيدة والسيرة.

ومن المفيد أن نلاحظ أن جبري الذي أجاد الصناعتين الشعر والنثر. تمرس بالنثر ثم انتقل إلى الشعر. وربما ساعدتنا هذه المعلومة على تفهم صناعته الشعرية وملكته التي تولدت من اختزال الموروث ومحاولة نسيانه في حالة الإبداع فحالفه التوفيق على مستويات ودرجات في قصائده الوافرة والكثيرة، ولكن صناعته كانت أقوى من إلهامه.

قصيدته هي القصيدة المكتوبة التي لا تولد من السكبة الأولى والاستجابة إلى الفطرة. ولأنه يولد الشعر من الشعر كان لابد له من الاستفادة من قدرات التخطيط والتنسيق وترتيب خطة القصيدة قبل الشروع بها وإنجازها واختيار وزنها

وقافيتها وصقل ألفاظها وصياغتها حتى يبلغ بقصيدته الاطمئنان والرضى.

ومن نافل القول أن نؤكد هنا على استفادته لا من قراءة الجاحظ والأغاني بل من التأليف عنهما ومعالجة ذلك في كتابين منفصلين.

يمكن أن نتكلم عن السليقة والفطرة عند بعض الشعراء دون أن نهمل الصناعة ولكن نشعر أن شفيق جبري بنى ملكة شعرية من خلال استيعاب الموروث ولم يغفل النقاد عن استفادته من ابن خلدون في بناء هذه الملكة. إن ابن خلدون يتكلم عن مصطلح الملكة لا الفطرة في رؤيته لعلاقة الشعر باللغة، والإبداع بالتراث.

وشفيق جبري لا يخفي ذلك عن قارئه لاسيما في كتابه أنا والشعر ولكنه في مراحل النضج اكتفى من النماذج الموروثة بأن تقدح الزناد.

وتصنع شاعريته في سياق الإبداع، أن تخطر في باله على المعاني معاني أخرى، وأن تولد من الصور البيانية صوراً بيانية مشاكلة أو مختلفة، لكن الذات الشاعرة هي التي تتحكم بإبداع هذه المعاني، وتكوين هذه الصور. ومع الزمن تنامى عند جبري حرص زائد على استقلال إبداعه من خلال صناعة شعرية واعية.

الذات الشاعرة هي أصلاً ملكة تكونت من اختزان النماذج على خطين في إبداع جبري، النص الماثل الذي يحرص على الولادة الشعرية، والملكة التي هي حصيلة النصوص المختزنة وهكذا يمكن القول إن إبداعه ولد من رحم التراث، وفي حضنه برعاية الانتماء والهوية. انظر قصيدة "الجلاء الأولى" والثانية وقصيدة "بطولات العرب".

ويمكننا هكذا أن نفهم، لماذا تمركز إبداعه في الشعر الوطني، وتبلور فنياً في المراثي، الذات بانتمائها الفكري والحضاري إلى الإنسان والتراث لديها حوافز ومبررات حقيقية لبناء عالم شعري متميز، يتفرد نسبياً عن معاصريه بإضافات واضحة، بالإضافة إلى الدور القومي والحضاري الذي أداه شعره في مرحلة تاريخية مخصوصة تستدعي الدفاع عن الذات القومية وتجهد في بناء الهوية وكرامتها وبقائها.

وهكذا اجتمع في شخصية جبري عنصران أساسيان من عناصر الإبداع الشعري، الإلهام لا الإلهام الرومانسي بل في السياق الذي حللناه فيما سلف في علاقة الإبداع بالتراث والانتماء إلى هوية مخصوصة. كما اجتمع له عنصر الصناعة التي تمكن من مفرداتها في علوم الشعر والبلاغة بالإضافة إلى استيعاب معظم الموروث.

ولابد لنا في ختام هذه الدراسة لديوان "نوح العندليب"، من أن نلقي ضوءاً "على قصيدته" يا ابن النبي" لأنها تعبر عن الحاضر وحاجاته الروحية والنفسية بأدوات الماضي، وتثير قضايا مهمة في فكرنا القومي والسياسي، وجبري لم ينفصل عن روح الجماعة في شعره، ولم يجمحْ به شيطان الشعر إلا في مواقف محدودة، الوطن والأمة يأتيان أولاً وعلى الذات الشاعرة أن تعبر عنهما، حتى المرأة والطبيعة عنده توجها في هذا المسار في شعره.

يقول في مطلع قصيدته عن الشريف الرضي ما يلي:

أعيت دموع الغوطتين بياني
حتى تمرد سحره فعصاني

ما كان يعصيني إذا ناديته
لولا شجون قد ملأن زماني

فغدوت معتلج الجنان كأنني
في زحمة الأحداث دون جنان

والقصيدة تنطوي على ثلاثة محاور، المحور الأول يعبر فيه عن محبته وإعجابه بشعر الشريف الرضي وما اجتمع فيه من رقة وقوة في آن.

ويستدعي طموحه ما بين الشعر والخلافة ليؤكد على أن إمارة الشعر هي الأهم. ثم يعطف على فساد الهاجس الشعري الحديث مصادراً حرية الإبداع الذي لا يعبر عن روح الأمة في رأيه. ولكنه يقوم بعبور تاريخي لافت باتجاه الأفق القومي:

إني لأنشق من بيانك نفحة
من سحر أحمد أو هدى القرآن
لما بكيت على الحسين ورهطه
بكت السماء لدمعك الهتان
ما كان دمع العين يخفق وحده
كانت دماء القلب في خفقان
إني وإن كانت أمية عترتي
أرثي لجرح أن براك براني
إن لم يهج يوم الحسين وآله
دمعي فما أنا من بني مروان
تلك الفجيعة لا فجيعة مثلها
نزلت على الإسلام والإيمان
سفكت دماء العرب في لأوائها
ورمت ربوع الشام عن بغدان
لم تطفئ الأحقاب جذوة نارها
فمتى ترى إطفائة النيران
قلْ للذين يؤججون لهيبها
في أربع سلمت من الأضغان
بعض الجهالة هل يروق عيونكم
مرأى الدماء تفيض في الأوطان
لستم أرق على الحسين حشاشة
أين الحنو وأين قلب الحاني
والله ما هدأت جوانحنا ولا
سكنت خواطرنا من السلوان
أينام جفن والحسين وآله
جثث مبعثرة على الكثبان
لم ينفرد قلب (الرضي) بحزنه
فاضت قلوب العرب بالأحزان
لكنها تطوي القلوب جراحها
حتى تظل منيعة الأركان
يا نغمة طلعت على حرم الحمى
ترمي الحمى بمذلة وهوان
لم يدر صاحبها جناية حمقه
والحمق أبغض ما جناه الجاني
جمح القريض وما أردت جماحه
ولعلها من نزوة الشيطان؟

(الديوان 262، 266)

في موضع آخر من هذه الدراسة قلنا إن صناعة جبري الشعرية كانت أقوى من إلهامه. ولكن إلهامه حين يمسك بزمام المبادرة يعود إلى تقاليد شياطين الشعر فيجمح القريض وإن لم يرد جماحه. ويدفعه شيطان الشعر للبوح بالحقيقة، لا أن ينوح عليها.

وهكذا، فإن جبري يتوج رؤياه الشعرية التي انبثقت من محبته للمتنبي وصرخته المشهورة (1935):

وإنما الناس بالملوك وما تفلح عرب ملوكها عجم

فكان صدى هذا النداء التاريخي هتاف جبري:

وإذا القلب لم يكن عربياً
يوشك الشعر أن يشيع فساده

وبعد أن وقف شعره على الإفصاح عن الوحدة الوطنية في أناشيد الجلاء والمقاومة يؤيد الماضي بتوجهات الحاضر في عبور الصحراء إلى

أرض الرافدين ليؤكد على الوحدة القومية في (12 آذار 1937)، في قصيدته المكرمة لجميل صدقي الزهاوي في بغداد والتي استشهدنا بمطلعها فيما سلف.

أما في قصيدته عن الشريف الرضي (1 تشرين الثاني، 1964)، فقد قام بعبور آخر من أجل الوحدة القومية. فيجعل من كربلاء الحسين لا مأساة لآل البيت بل للمسلمين والعرب جميعاً ويؤكد على تعبيره عن روح الأمة الواحدة في مرحلتيها من تاريخ حافل ماضياً وحاضراً. فيقوم بعبور صحراء أخرى لابد لنا من عبورها جميعاً والانتصار على مرارات ونزاعات أصبحت ملكاً للتاريخ.

وإذا كان خير الدين الزركلي قد أنجز موسوعته الضخمة في الأعلام. فإن جبري اهتم في وطنياته ومراثيه بالأعلام المبدعين في الشعر خاصة والنثر بشكل عام.

وقد طعم القصيدة الوطنية والقومية بالسيرة بشكل لافت. ووسع أفقها ودغم المرثية بالقصيدة الوطنية غالباً. وانتقل بشعر المرأة من الغزل إلى مكانة المرأة ومنزلتها في النضال السياسي والاجتماعي والتربوي. وفارق لغة الرقة وشفافية الصورة في الغزل إلى الجزالة ونغمات الكفاح القوية، لاسيما أنه كان ينشدها على المنابر ويهتم بقيم القصيدة الصوتية المؤثرة في روح الجماهير وتعبئتها للنضال ضد المستعمر. وفارق صبوات الذات في الحب والخفائف إلى ما يشبه "المارشات" الوطنية والقومية وهكذا فإن جبري اتجه بالشعر إلى وظيفته الوطنية والاجتماعية والتاريخية والقومية مبتعداً عن الاستغراق في الذات الفردية وهواجسها بل مديناً إياها في شعره، في أكثر من قصيدة. ولكننا نلحظ عنده نرجسية كلاسية واضحة. وميلاً إلى الترفع والعزلة. وتوقاً حالماً لدور الشعر قبالة العلم. والتطلع إلى جمهورية الشعر كقوة في بناء الأمم والإنسان والحضارة.

ومع أنه صرح أن الشعر طبع وموهبة في أكثر من مجال. لكنه مارسه صناعة وملكة.

□□

دفاعاً عن الغرب: نقد كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد

□ الكاتب: ابن ورّاق*
□ عرض: ديفيد زارنت**
□ ترجمة: محمد إبراهيم العبد الله ***

لا نريد من ترجمة هذا المقال أن نسوق الأفكار المسمومة التي يوردها ابن وراق في كتابه "دفاعاً عن الغرب" وإنما نريد أن نقدم للقارئ العربي أنموذجاً من الأقلام المشبوهة في الغرب التي تسيء لرموزنا وكتابنا الذين نعتز بهم ونفخر بنتاجاتهم. (المترجم).

حينما أعلن معهد كورتولد في لندن بأنه سينظم مؤتمراً في الثامن من شهر نيسان 2008 بعنوان "تأطير الآخر: ثلاثون عاماً على كتاب "الاستشراق"، نتذكر مرة أخرى الدور المحوري الذي لعبه إدوارد سعيد في الرأي العام الغربي.

فقرار معهد كورتولد بأخذ كتاب "الاستشراق" كنقطة انطلاق في دراسة تصورات الغرب عن الآخر يأتي في الوقت المناسب، ذلك أن عدداً من الأساتذة يحاولون إيجاد هيكلية جديدة للأدب تأخذ من عمل إدوارد سعيد علامة فارقة لها. من الإضافات الجديدة لهذا الأدب هي دفاع ابن ورّاق عن الغرب: نقد الاستشراق عند إدوارد سعيد ودانيال مارتن: "قراءة في الاستشراق لدى فاريسكو: ما قيل وما لم يقل".

من العنوان نستدل بأن ابن وراق، يركز في كتابه على مسلّمة مفادها أن الاستشراق والتراث

* ابن وراق: كاتب باكستاني من أصول هندية، من مواليد عام 1947 درس في جامعة أدنبره، يعيش اليوم في الولايات المتحدة وهو من الكتّاب العلمانيين الذين هاجموا الإسلام ورسالته السمحاء. عرف عنه كتاباته المتضاربة وذات الطابع الجدلي.

** ديفيد زارنت: كاتب وأستاذ جامعي بريطاني يدرّس في الكلية الملكية في جامعة لندن.

*** باحث من سورية.

الفكري وما يعززه من نزعات يمثل هجوماً على الغرب ويساهم في عجزه عن الدفاع عن قيمه وتاريخه، فقد جاء كتابه "دفاعاً عن الغرب" ليقدم تصحيحاً لوصف "الاستشراق" للتاريخ الفكري للغرب وسجالاته بشأن الموقف الغربي تجاه الشعوب الأخرى في هذا العالم. فالتركيز الأساسي لفاريسكو في كتابه "قراءة في الاستشراق" يهدف إلى تقييم النقاش الذي أثاره "الاستشراق" وتوجيه النقد لعمل إدوارد سعيد بهدف الوصول إلى حسم هذا النقاش. هدف ابن ورّاق هو تذكير الغرب بفضائله ومسوغات ثقته بذاته. أما هدف فاريسكو فهو إبعاد النقاشات الأكاديمية حول الاستشراق وحث الأساتذة إلى العودة إلى الثقافة التي ترفض التفكير المزدوج الذي يرفضه سعيد بيانياً ويعززه فكرياً. عموماً كلا الكاتبين يتقاسمان الأمل نفسه وهو التقليل من تأثير "الاستشراق" لدى إدوارد سعيد وإعطاؤه مزيداً من المرونة.

فكتاب "الاستشراق" يصبغ المستشرقين جميعهم بالصبغة السوداء ذاتها، فإطاره الأيديولوجي يشتمل ويعطي وزناً متساوياً لما كتبه المسافرون الجاهلون والصحفيون الهواة والأساتذة المثقفون. فهو يدفع بالفكرة الغربية التي يتبناها الغرب تجاه الشكل الاستشراقي ويوّحد الخطاب بقيم وفرضيات ثابتة.

تبعاً لإدوارد سعيد، الخيوط الأساسية لهذا الخطاب تشمل العرقية ومشاعر الاستعلاء التي نشأت مع الإغريق ونضجت في عصر التنوير وموروست في الإمبراطورية البريطانية والفرنسية وتمارس اليوم في أمريكا المعاصرة، بلورة هذا الخطاب إلى مجموعة متناغمة من الأفكار جاء مع تنامي الإمبراطوريات الأمريكية والأوروبية التي استخدمت الموضوعات العرقية للاستشراق لتبرر عدوانها الإمبريالي وتوسعته. فلا تجد كاتباً يستطيع الهروب من هيمنة هذا الخطاب. لهذا يريد أن يثبت كتاب "الاستشراق" بأن شريعة الغرب هي منعكس للممارسات الإمبريالية والاستعمارية له، ولكي تفهم المواقف الغربية تجاه الآخر عليك أن تدرك المركزية الزائدة لهذه الحقيقة. من وجهة النظر هذه كتب سعيد عبارته الأكثر تداولاً "بأن كل أوروبي وكل ما يمكن أن يقوله عن الشرق هو في النتيجة عنصري وإمبريالي وعرقي".

يلتقي موقف كل من ابن ورّاق وفاريسكو في قراءة سعيد للموقف الغربي تجاه الآخر. فعملهما يظهر وبشكل حاسم بأن سعيداً استخدم الفهم الأكثر انتقائية ووترية للكتابات الاستشراقية. في كتابه "دفاعاً عن الغرب" يعرض لنا ابن ورّاق الرابط الإيديولوجي المختلف كلية بين الكتّاب الإغريق والمفكرين الغربيين المعاصرين. فكما يوضح لنا، تركز معالجة سعيد للموضوعات الإغريقية الفكرية على قراءة مسرحية "الفُرس" فقط. ومؤلفها أسخيلوس معروف على نطاق واسع بأنه مؤسس التراجيديا، لكن في "الاستشراق" يُصوّر بأنه أحد الآباء المؤسسين للاستشراق المعاصر. مسرحية "الفرس" ذات أهمية مركزية في كتاب "الاستشراق" لأنها المحاولة الأولى التي رسم فيها الفارق الحاد بين الغرب والشرق. فهو يعتقد بأن هذه المسرحية تضع أسس الفهم الغربي للشرق لمدة تزيد عن ألف عام. وهناك تناظر كما يقول سعيد "بين أوركسترا أسخيلوس" التي تحتوي على العالم الآسيوي كما يفهمه هذا الكاتب المسرحي، والغلاف المكتسب من ثقافة المستشرق التي تمنع الانتشار الآسيوي الواسع غير المتبلور، والحماسي أحياناً لكنه محط أنظارنا دوماً. والفكرة الأساسية التي يريد سعيد أن يمضي بها هي أن الغربيين منذ الأزل يريدون أن يصوروا الشرق على أنه

"المعارض الكبير" وبأن هذه المواقف الغربية من الشرق تشكل "أرشيفاً منظماً من الداخل" قام على عدد "محدد من الأغلفة": الرحلة، والتاريخ، والخرافة، والفكرة الشائعة والمواجهة الانفعالية".اه، لو أن فهم التاريخ الفكري للغرب كان سهلاً...

تبنّى ابن ورّاق وفاريسكو قضية المزاعم التي جاء بها سعيد بشأن الاستمرارية بين الكتّاب الإغريق القدامى ونظرائهم من الكتّاب الأمريكيين والأوروبيين المعاصرين، ويكتب ابن ورّاق بأن فهم إدوارد سعيد للحضارة الإغريقية يرتكز على قراءة مسرحية واحدة. فما إن يتناول سعيد كتابات هيرودوت، حتى يعتقد ابن ورّاق "بأنه سيواجه مزيتين وهما أيضاً خاصيتان للحضارة الغربية ولن يستطيع إلغاؤهما أو رفض وجودهما: البحث عن المعرفة لمصلحتها الخاصة والاعتقاد بوحدة الجنس البشري، أو بمعنى آخر بعالمية الجنس البشري. وفيما يتعلق بفهم سعيد للاستشراق الإغريقي يرى فاريسكو بأن العداوة التي عبّر عنها تجاه المستشرقين هي نفسها التي عبّر عنها تجاه البكتسيين والسلتيين والأترورييين. كما يتساءل إن كان من الصواب أيضاً أن ننظر إلى الإغريق القدامى على أنهم أوروبيون، وأن نفترض بأن الخطاب الاستشراقي الأوروبي قد نشأ من هناك.

كلا العملين يقدمان عدداً كبيراً من الأمثلة العصرية التي تظهر بأن السجال الذي قدمه سعيد بشأن الاستشراق الغربي لا يساعد في إنهاء هذا الجدل.

من هذه الأمثلة ما كتبه فولتير عن الشرق، حيث أخفق سعيد في كتابه "الاستشراق" في تناول هذه الكتابات لأنها أساساً تقوض فرضيته. في عام 1742 شنّ فولتير هجوماً قاسياً على سيدنا محمد في مسرحيته "محمد"، لكن بعد مضي عقد من الزمان أو أكثر بقليل تخلّى عن نظرته العدائية وتبنى رؤية أكثر إيجابية عن الإسلام.

إحدى القراءات الخاطئة لإدوارد سعيد عن ثقافة الاستشراق تأتي بتحليله للمستشرق الفرنسي إيرنست رينان. فقد قدم لنا سعيد ثلاث نقاط عن عمله: أولاً كان عنصرياً، وأن عنصريته تتفق والخطاب الاستشراقي وأن كتاباته كان لها تأثير كبير على الخطاب الاستشراقي. فكما يكتب سعيد "لم يتحدث رينان كرجل إلى بقية الرجال، وإنما كصوت انعكاسي متخصص يطرح عدم المساواة بين الأجناس وضرورة سيطرة الأقلية على الأغلبية بشكل طبيعي أو بقانون بناءً في الديمقراطية من الناحية الطبيعية والاجتماعية، هذا ما جاء في مقدمة (of L'Avenir de la science: pensees de 1848- 1890)، "والأكثر من هذا يخبرنا إدوارد سعيد بأن عمل رينان أكمله تلة من Silvestre de Sacy French Orientalis" ليشكل مكتبة ضخمة لا يستطيع أحد بمن فيهم ماركس الوقوف بوجهها أو تجنبها".

الغريب في الأمر، أن سعيداً اعتمد على المؤرخ ريموند شواب في فهمه للاستشراق الفرنسي ـ الذي لم يتناول عمل رينان إلا بالشيء اليسير لأنه لم يكن ذا أهمية. فالأعمال التي كتبها ماكسيم رودنسون وزكري لوكمان ونيكي كيدي ودبليو مونتغومري وات تشهد جميعها على هامشية عمل رينان في تطوير الاستشراق. يساجل فاريسكو بأن سعيداً لم يبالغ فقط في أهمية وتأثير رينان، وإنما يقدم أيضاً القليل على صعيد المادة في كتاباته الجادة: "تتعلم القليل عمّا قاله رينان عن الاستشراق، أو عمّا كتبه الآخرون كردود على ما كتبه...

الفهم هنا لا يتطلب قراءة شاملة، جوهر القضية أن نستوعب ما يقدم إلينا". يساجل ابن ورّاق بأن تصوير سعيد لعمل رينان هو بكل وضوح تصوير خاطئ، فكما غير فولتير وجهة نظره كذلك غيّر رينان وجهات نظره وكتب في آخر حياته أيضاً بأنه: "من غير اللباقة لأوروبا أن تسعى للقضاء على إيمان الآخرين. فهي تسعى طيلة الوقت جاهدة لنشر عقيدتها التي هي الحضارة، وعليها أن تترك للشعوب أنفسها هذه المهمة الحساسة بالمطلق، مهمة تعديل تراثهم الديني حسب ما تقتضيه حاجاتهم الجديدة". ويظهر لنا ابن ورّاق أيضاً بأن تأثير رينان على الاستشراق كان محدوداً جداً لأن عمله حُمّل أكثر مما يحتمل من قبل أحد أهم أساتذة الاستشراق وهو إيغناز غولدزهر.

في "الاستشراق" قلّما يرجع سعيد الى كتاب غولدزهر لكنه مع هذا مصنف لديه، المعاملة التي تلقاها غولدزهر من إدوارد سعيد هي نتيجة منطقية للمقدمة النظرية لـ"الاستشراق" التي يفهمها كل كاتب غربي كتب عن الشرق كتابة جوهرية. وحتى قبل الأخذ بالحسبان تحليل ابن ورّاق الذي تناول فيه وجهة نظر سعيد بـ غولدزهر، يتضح لأي قارئ لكتاب "الاستشراق" بأن المزاعم المتعلقة بعمل غولدزهر يجب أن يُنظر إليها بارتياب. يساجل سعيد بأن عمل غولدزهر لا يختلف كثيراً عن بقية المستشرقين ويتماشى بقوة مع الخطاب العنصري والإمبريالي للاستشراق. وكما يكتب سعيد ينظر المستشرقون إلى الاسم على سبيل المثال بدءاً من رينان إلى غولدزهر إلى ماكدونالد إلى فون غرونبوم إلى جيب وبرنار لويس على أنه " مركّب ثقافي "يجب أن يُدرس بعيداً عن علم الاجتماع والاقتصاد والسياسة لدى الشعوب الإسلامية". لكن من الصعوبة بمكان أخذ هذا الموقف بجدية حينما نستذكر أن سعيداً في مقدمة كتابه "الاستشراق" يعترف بالبحث المضني الذي قام به غولدزهر في عمله: "أي عمل يبحث في تقديم فهم للاستشراق الأكاديمي ولا يلتفت كثيراً إلى أساتذة أمثال Steinthal وميولر وبيكر وغولدزهر وبروكلمان ونولديك لا بدّ أن يلام وأنا هنا ألوم نفسي كثيراً".

يخبرنا ابن ورّاق بأن غولدزهر هو أحد أهم الأساتذة المستشرقين وتأثيره على هذا الفرع من المعرفة لا يمكن الاستهانة به أبداً. تلك هي النظرة السائدة بين عدد من المؤرخين وتحديداً روبيرت أروين وألبيرت حوراني. يساجل كتاب "دفاعاً عن الغرب" بأن سعيداً ارتكب خطأً فادحاً حينما أعطى من وقته لرينان أكثر مما أعطاه لغولدزهر الذي ألصق به الرؤى العنصرية والإمبريالية. لتعزيز هذه النقطة، يقتبس ابن ورّاق من غولدزهر وهو يشرح لحظة روحانية انتابته في القاهرة: "أصبحت مقتنعاً من الداخل بأنني شخصياً كنت مسلماً (في القاهرة) في وسط الآلاف من الأتقياء، مسحت جبيني على أرض المسجد. لم أشعر طيلة حياتي بمثل هذا الإيمان، الإيمان الحقيقي كما شعرت به في تلك الجمعة المباركة". يسأل ابن ورّاق هنا: "هل هذا ما يبحث عنه المستشرق لدى سعيد؟ لماذا لم يعط المستشرق الأكثر أهمية من بينهم سوى ثلاثة سطور؟".

مثال آخر على القراءة الخاطئة للاستشراق عند سعيد هو تناوله المؤرخ الألماني جوهان غوتفرايد von هردير. يرى فاريسكو بأن سعيداً أخطأ حينما استبعد هردير وهو المهتم الوحيد في فهم الشرق من خلال "الكيانات المصطنعة" وليس من خلال الأفراد. هذا الفهم الذي يريد سعيد أن يثبت صحته كان نمطياً لدى كل المستشرقين. غير أن فاريسكو يوضح لنا بأن سعيداً أخفق في ذكر المكونات الحاسمة لكتابات هردير عن

الشرق. أولاً كان "هردير ناقداً لا يرحم لهذا نوّع الدعاية الإمبريالية التي قسمت العالم إلى عالم "متحضر وآخر بربري" ـ الفهم الذي يتناقض مع المستشرق "النمطي". حسبما يراه إدوارد سعيد. وتتواصل قائمة الكتّاب والأساتذة الغربيين الذين طعن بهم إدوارد سعيد وأساء فهم عملهم لكي يتناسب ونظريته الخاصة. البحث الذي قام به كل من ابن ورّاق وفاريسكو يوضح لنا العيب الرئيسي في كتاب "الاستشراق" بتفاصيل واضحة.

"مزاعم سعيد المتعلقة بطبيعة الفكر الغربي تفشل في تقديم السبب الواضح الذي لاقى به كتابه رواجاً ومدحاً في الغرب. فإذا كان الخطاب الغربي عن الشرق قوياً جداً ومتخندقاً في ثقافتها، عندها، يمكن القول بأن كتاب الاستشراق سيلقى المزيد من النقد، وقد يأتي اليوم الذي لا نرى في إدوارد سعيد سوى الأستاذ الجامعي والناشط السياسي المغمور.

لكن ما حدث هو نقيض ذلك تماماً، فنجاح كتاب "الاستشراق" يرتكز على ما أنكره سعيد على الفكر الغربي ـ التيارات الفكرية القوية المتقاطعة التي جعلت نقد الذات قوة متكررة وفاعلة. ويشير ابن ورّاق إلى إحدى هذه التيارات المتقاطعة الرئيسية في الغرب والتي يعزى إليها شهرة سعيد كانت التقليد الثقافي: الشعور بالذنب:

"بعد الحرب العالمية الثانية أُستهلك اليساريون والمفكرون الغربيون بشعورهم بالذنب من ماضيهم الاستعماري واستمراره في الحاضر، وتبنوا بإخلاص أية إيديولوجيا أو نظرية تعبّر أو على الأقل تبدو أنها تعبّر عن المعارضة الواضحة التي تتلفظ بها شعوب العالم الثالث. "الاستشراق جاء في الوقت المناسب حينما وصلت الخطابات المناوئة للغرب إلى أشدها وكان يدرّس في وقت سابق في الجامعات الغربية، كما أن العالمية الثالثة كانت في أوسع انتشار لها".

إن الميل الغربي لأن يكون أكثر انتقاداً للذات، لدرجة تبني السياسة الخفيضة، أعطى كتاب الاستشراق الجمهور الذي يحتاجه. فقد ساند النظرة العالمية المناهضة للامبريالية التي ترتكز بشكل كامل على ثنائية الأخطاء الغربية والحقوق غير الغربية. فالبساطة في هذا النمط الإزدواجي من التفكير أصبح أكثر قبولاً عند سعيد من خلال نثره الرفيع، والكلمات ذات المقاطع المتعددة وما يعطيه كتاب "الاستشراق" من انطباع بأنه كتاب بحثي بامتياز كتبه مؤلف يُقرأ له على نطاق واسع. في النهاية لم يوجد كتاب سعيد هذه الميول الإيديولوجية الخفيضة وإنما عززها. هذا التعزيز أودى بالكثيرين في الغرب إلى فهم تاريخهم على أنه غير جدير بالدفاع عنه. يقدم لنا كتاب ابن ورّاق تصحيحاً مهماً ومطلعاً لهذا النوع من التفكير.

المواقف السياسية لابن ورّاق جاءت من خلال فهمه لكتاب "الاستشراق". أما عن الإمبريالية فقد بذل جهوداً مضنية لشرح فهم إدوارد سعيد لها، فما اعتبره ممارسة غربية شاملة وظاهرة سلبية بالمطلق هو شيء مضلل وسطحي. فكل حضارة أخذت نصيبها العادل من الجرائم والفظائع وحينما نساجل بأن الغرب إمبريالي في الأصل وفي الاستثناء فهذا يعني أننا نجهل التاريخ. فقد ارتكبت الثقافات غير الغربية على كثرتها جرائم وحشية وإمبريالية. اغتصاب الجيش الياباني للناكينغ، سياسة حرق المراحل التي جاء بها ماوسي تونغ، التطهير العرقي الذي ارتكبه بول بوت وعيدي أمين وصدام حسين خير دليل على ذلك وغيرها الكثير.

في تصويره للممارسات العالمية المحزنة يناقش ابن ورّاق العبودية ويقدم لنا نقطتين

هامتين. الأولى، يرى بأن العبودية ليست ممارسة تفرد بها الغرب. هنا يقدم لنا بعض الحقائق المذهلة أولها التواطؤ الكبير للأفارقة في تجارة الرقيق والأمثلة كثيرة حينما توسل رؤساء أفارقة إلى قادة غربيين لوقف الضغط عليهم لإلغاء تجارة الرقيق. ويمضي ابن ورّاق لأبعد من هذا حينما يشير إلى أن تجارة الرقيق في الدول غير الغربية قد قاومت كل الضغوط التي تعرضت لها من قبل دعاة الإلغاء الغربيين. ولم يقتبس فقط من ابن خلدون قبوله استرقاق الأفارقة السود وإنما أشار إلى أنه كان هناك تجار عرب في القرن السابع وحتى عشرينيات القرن العشرين أجبروا أكثر من 17 مليوناً من الأفارقة السود على عبور الصحراء الكبرى. ثانياً، يستخدم ابن ورّاق العبودية ليظهر المحصلة التقدمية التي يمكن أن تنبثق من الفكر الثقافي الغربي. فالحركة المناهضة للعبودية في بريطانيا كانت حركة ترجع في جذورها إلى عصر التنوير ـ الفترة ذاتها التي شكل فيها سعيد وصاغ المواقف العنصرية للمستشرق تجاه الآخر. ويشير ابن ورّاق بشكل يثير الانتباه إلى أن فريدريك دوجلاس الأفروأمريكي الداعي لإلغاء الرق كان يلهمه في ذلك المفكرون البريطانيون المناهضون لتجارة الرقيق. فمن المهم أن نلحظ بأن الإلغاء الكامل لتجارة الرقيق جاءت مع المناورات العسكرية للبحرية البريطانية.

يشير ابن ورّاق كذلك في معرض حديثه عن إيجابيات الإمبريالية الغربية في مناطق معينة من العالم. ولكي يناقش ابن ورّاق هذه الحالة غير الشائعة والمثيرة للجدل، يركّز على الحكم البريطاني في الهند. وحتى نكون منصفين لم يقدم لنا ابن ورّاق دفاعاً عن الإمبريالية طالما يكتب بأن الدافع لتعرية الإمبراطوريات كان موضوعاً تقدمياً في الفكر السياسي الغربي. وبدقة أكثر يدافع عن الفهم المختلف للإمبريالية الذي يفسر تأثيرها التقدمي والرجعي. هو يقول بأن البريطانيين هم الذين ساهموا في تسريع عصر النهضة في الهند "وهم الذين أعادوا وحدة الهند وأوجدوا فيها النظام ثانية". ابن الورّاق كان له اهتمام خاص باللورد كرزون الذي كما علمنا كان يجسد الفهم التقدمي للهند والشفقة عليها، هذا الفهم الذي يناقض بشدة تصوير سعيد للإمبرياليين والمستشرقين، وحول النقطة ذاتها يعلن فاريسكو بأن غاندي استخدم وجهات نظر الأساتذة المستشرقين ليقاوم بها الحكم الاستعماري البريطاني. هذه الحقيقة تدعم المواقف السياسية الأساسية لابن ورّاق بأنه برغم كثرة عيوبه وجرائمه وأخطائه تبقى هناك ممارسات وقيم فكرية غربية تستحق الدفاع عنها. وكما كتب مؤخراً في الستي جورنال: "الأفكار الكبرى للغرب ـ العقلانية ونقد الذات والبحث النزيه عن الحقيقة وفصل الكنيسة عن الدولة وحكم القانون والتساوي أمامه، وحرية الفكر وحرية التعبير وحقوق الإنسان والديمقراطية الليبرالية ـ هي أفكار راقية تسمو على كل شيء ابتكره الإنسان.

الموقف السياسي لابن ورّاق ينبثق من قراءته لكتاب "الاستشراق" ولا يشعر بالندم تجاه إطلاق مواقف عن الغرب تعارض اليوم التيارات الفكرية العامة "التقدمية". بالمقابل حينما يتقدم إلينا فاريسكو بمواقف سياسية بدت وكأنها في نزاع مع موقفه البحثي من سعيد وكتابه "الاستشراق".

وكما أسلفنا، الهدف من كتابة فاريسكو لكتابه هو إنجاز مصالحة بين الأكاديميين وتجاوز الجدل الذي أحاط بالاستشراق لكي يُحسّن من دراسة العلوم الإنسانية. ولكي ينجح في هذا في الهدف يعتقد فاريسكو بأنه يحتاج

أولاً لتأسيس سياسة يمكن اعتمادها. وقد قام بهذا في جزءين تمهيديين في كتابه.

الأول، يؤكد فاريسكو من منا غير: مستشرق متعاطف ومحافظ جديد. وفي وصفه لهدفه، كتب بأنه يقصد من كتابه هذا القراءة ضد الاستشراق، لكن بالتأكيد ليس تبريراً للاستشراق الماضي... فهذا إعلان كاف لأنه يوجه كتابه ضد الاستشراق وطروحاته في حين يعترف بالفكرة المتممة لدى سعيد بشأن الطبيعة الاستثنائية للاستشراق. التناقض لدى فاريسكو هو أن كتابه يظهر وبشكل مقنع بأنه من الصعب التعميم بشأن المعرفة الكلية للاستشراق. الاستشراق القديم يشتمل على نزعات تقدمية تستحق المديح ونزعات رجعية تستحق الإدانة. في كتاب يبحث عن هجوم على الأنماط الفكرية المزدوجة وعلى "أصول التاريخ الفكري". فإن عبارة فاريسكو تصعق هذا القارئ في احتوائها قدراً مهماً من التنافر.

كما يشاهد التنافر لدى فاريسكو في تحليله لمعالجة إدوارد سعيد لتصريح غولدا مائير المشؤوم المتعلق بوجود الشعب الفلسطيني في لقاء معها أجرته صحيفة التايمز عام 1969 تقول مائير:

"غريب أمر الفلسطينيين، متى كان هناك شعب فلسطيني مستقل يعيش في دولة مستقلة؟ فقد كانت في جنوب سوريا قبل الحرب العالمية الأولى، ومن ثم أصبحت فلسطين تتبع الأردن. فهي لم تكن دولة ولم يكن هناك شعب فلسطيني على أرض فلسطين وأتينا نحن لنطردهم ونغتصب منهم أرضهم، فهم غير موجودين".

وصف سعيد هذا الشعور بأنه "استشراق خطير"، فاريسكو يعارض هذا التوصيف لشعور مائير على أرضية أنه لا يمكن أخذ أية عبارة "ضد العرب أو ضد الفلسطينيين أو ضد الإسلام على أنها استشراق"، وبأنها تساهم في الفهم الجوهري له، بالمقابل يشير فاريسكو بأن شعور مائير هذا ينبغي إلا يدرج ضمن صنف الاستشراق وإنما ينظر إليه على أنه "تصهيُن خطير"، نعم شعور عدائي ضد الجميع باستثناء المناصرين الأوفياء لها". من هنا ومن موقع معارضته لجوهر الاستشراق لدى سعيد يتبنى فاريسكو فهماً جوهرياً للصهيونية. من بين المناصرين الأوفياء للصهيونية زئيف جابوتنسكي الذي يعترف في مقالة له عام 1923 بعنوان "الجدار الحديدي"، بأن هناك أمتين في فلسطين. بالمقابل نشرت صحيفة "الأكونمست" مؤخراً مقالاً تقتبس فيه تصريحاً لوزير خارجية حماس محمود الزهار يردد فيه الكلمات ذاتها التي قالتها غولدا مائير (دون أن تُنسب إليها): "لم نكن دولة مستقلة أبداً عبر التاريخ.... فقد كنا جزءاً من الدولة العربية والدولة الإسلامية".

يتابع فاريسكو في تمييز نفسه عن "الآخر" حينما ينتقد عمل مارتن غريمر عن إدوارد سعيد ويكتب بأن "رسالة غريمر المملة وغير المهذبة تبعث على الضحك فلم تلق الاستقبال المناسب الذي يجب أن تلقاه من زمرة neocon التي هندست الحرب ضد طالبان أفغانستان وصدام حسين العراق"، لكن أن يشتمل كتاب على أدوات المثقف الشاملة مع مئات الحواشي، يبقى مدهشاً بألا يدعم هذا الادعاء ولو ببينة واحدة. فمن هو في زمرة neocon الذي أعطى عمل غريمر هذا الاستقبال المناسب؟ والأهم من هذا ما هي العلاقة بين عمل غريمر عن إدوارد سعيد، واستقباله المناسب المفترض بين المحافظين الجدد، وقرار الذهاب إلى الحرب ضد أفغانستان والعراق بعد أحداث 11 أيلول؟ لا ندري.

يكتب فاريسكو في مطلع كتابه بأنه "حدث أن وافقتُ على كل المواقف السياسية لدى سعيد عن الشرق الحقيقي"، فالقارئ لم يُخبر ما هي هذه المواقف ولا الأسباب التي دفعت فاريسكو للموافقة عليها. هذا يتضمن بأن المواقف السياسية لدى سعيد تخاطب نفسها وبالتالي لا تحتاج إلى مبرر. في تصريحه هذا يبدو أن فاريسكو غاب عنه أن المواقف السياسية لدى سعيد عن الشرق الحقيقي real Orient تنبع من سجالاته التي جاء بها في كتاب "الاستشراق". وكيف لنا أن نوضح فهم سعيد للثورة الإيرانية باعتبارها حدثاً مهماً في حين تأثرت كثيراً بالأيديولوجيا السياسية المتجذرة في التفسير المعين للإسلام، أو عدم رغبته في قبول شرعية إدعاء الغرب للتطهير العرقي الذي أقدم عليه صدام حسين ضد الأكراد، أو فهم عملية السلام التي رعتها الولايات المتحدة في أوسلو على أنها نسخ "لمعاهدات السلام" الأوروبية التي أبرمتها مع الزعماء الأفارقة دون العودة إلى الاستشراق؟ فالاستشراق هو التربة التي تجذرت فيها المواقف السياسية لإدوارد سعيد. تبني فاريسكو الحماسي للمواقف السياسية لإدوارد سعيد دون أن يقدم أية كلمة توضيح بتناقض والنقد المدمر الذي يقدمه للاستشراق.

يكتب فاريسكو بأن "الدعم الدائم" الذي يقدمه سعيد للإنسانية في حقول الألغام الأكاديمية للمذهب التدميري العدمي هو محط إعجاب"، يقوض فاريسكو هذه النقطة حينما يشير إلى أن سعيداً تجاهل الأصوات الشرقية في كتابه "الاستشراق". يكتب فاريسكو بأن "تأثير الصحف والجرائد العربية والفارسية والتركية في الرد على الإمبريالية السياسية والثقافية لا تبرر جملة واحدة في السجال الانفعالي الذي قدمه سعيد. والأكثر من هذا يكتب أنه في "الاستشراق" لا يوجد حتى إشارة عابرة للمفكرين المسلمين الذين أخذوا علومهم من الثقافة الغربية، وهذا يظهر لنا مدى التحامل والإجحاف لديه"، ويسأل في وقت لاحق لماذا لا يتحلى سعيد إلا "بقليل من الصبر تجاه مفكري العالم الثالث الذين استمدوا إلهامهم من القوة البلاغية للشرق؟" وكتب أيضاً أنه "سواء كان الشرقيون الحقيقيون يستطيعون التحدث أو تمثيل أنفسهم، فإن سعيداً لم يأذن لهم بفعل هذا"، كما ينتقد فاريسكو أيضاً تجاهل سعيد اضطهاد الأوروبيين لليهود ويساجل بأن هذا الحذف نتيجة معارضته الكاملة للسياسات الصهيونية والإسرائيلية. وأخيراً يشير أيضاً إلى أن اعتماد سعيد على "التاريخ لدرجة كبيرة في سجاله بأن الاستشراق هو أحد الأمثلة الدامغة على آليات الهيمنة الثقافية، من شأنه أن يضعف التأثير الحقيقي للتاريخ إلى جانب التطهير العرقي للشعوب الأصلية في مكان آخر"، هذه الاستنتاجات تنسجم بصعوبة واعتقاد فاريسكو بأن سعيداً يعبر عن "دعمه الكامل للإنسانية....".

إن تجاهل سعيد لما هو شرقي في كتابه "الاستشراق" يمكن توثيقه أيضاً في مواقفه السياسية. في تحليله للثورة الإيرانية، أخفق سعيد بشكل منظم في تناول أفكار آية الله الخميني وبرامجه السياسية. وقد مرّ مروراً عابراً على محنة الكويتيين أثناء حرب الخليج الذين يعانون من وحشية الاحتلال نتيجة الإمبريالية البعثية. كما أخفق أيضاً في الحديث عن حقوق الإنسان للأكراد العراقيين الذين كانوا ضحية العدوان الوحشي لدولة العراق. بالمقابل شعر سعيد بأنه مجبر على الحديث عن انتهاكات حقوق الإنسان التي ارتكبتها فقط أمريكا وإسرائيل. هذا الموقف السياسي هو نتاج الرؤية التي يقر بها فاريسكو لتكون مركزية في الاستشراق:

"نظريته المفترضة في "الاستشراق" وفي "الثقافة والإمبريالية" تقول بأن أوروبا بطريقة أو بأخرى استعمارية وإمبريالية بمفردها، يحاول سعيد أن يأخذ ازدواجية الغرب المهيمن على الشرق باعتباره أعطية له، حتى وإن وصل به الأمر لأن يدمره كلامياً فقط". وبرغم هذا الإدراك يعتقد فاريسكو بأن سعيد هو المحامي المتحمس لحقوق الإنسان ولكل ضحايا الإمبريالية السابقة وزميلها الاستعمار الجديد في الوقت الحاضر".

التأثير الفكري لسعيد لا يزال قوياً ويشك بقدرة ابن الورّاق أو دانيال مارتن فاريسكو على إزاحة تأثيره. فرؤية ابن الورّاق ستبقى مرفوضة دوماً باعتبارها رؤية "محافظ جديد" وتبرير للإمبريالية" أما عمل فاريسكو فإنه سيساهم في الاعتقاد بأنه وإن أخطأ سعيد بأشياء عديدة في كتابه "الاستشراق" إلا أن تأثيره الفكري سيفهم بصورة إيجابية. يتنبأ فاريسكو بهذا الفهم لسعيد حينما يمتدح "الاستشراق" بعدّه كتاباً "لا بد أن يُكتب "لدرجة" يصعب علينا إدانة المؤلف لكتابته". من هنا يدين فاريسكو سعيداً من خلال كتابه، وإليكم بعض الأمثلة: "من يتتبع خطاب سعيد لا يمكن أن يتجنب إهماله للأساتذة المعاصرين وفي بعض الأحيان اقتباسه المؤذي منهم"، لا بد من التذكير بأن سعيداً يكتب تاريخاً حول موضوع يمتلك فيه معرفة سطحية وانتقائية"، "الجهل التام بما تم اشتقاقه (في الاستشراق) يمكن أن يبطل الحذر الشديد من الأشياء التي لم يقلها"، من ناحية التاريخ الفكري، يضع سعيد الحدود الصلبة بين حقول المعرفة، "أنا قلق حينما يدخل سعيد ثقافة متحيزة ورديئة تحت مظلة المعارف المثقلة بالاستياء التي لا يمتلك فيها أية خبرة يمكن أن نثق بها".

هذه الأمثلة توضح التناقض في كتاب "الاستشراق". ويريد العديد من الأساتذة الاتفاق مع ما جاء به سعيد حتى وإن قالت أبحاثهم أشياء أخرى. بارثا تشاترجي كتب مرة بأن "الاستشراق" يتحدث عن أشياء شعرت أنني أعرفها منذ وقت طويل لكنني لم أجد اللغة التي تصوغها بشكل واضح"، فالعديد من الأساتذة أمثال تشاترجي يشعرون بأنهم مرتبطون عاطفياً بسجالات سعيد بالرغم من أن سجالاته تعوزها البنية الواضحة أو المنطق السليم. فميل الأساتذة الغربيين للموافقة على ما يقوله سعيد حتى وإن دحضوا نظريته يدعم الصلة المستمرة لهدف ابن ورّاق في دفاعه عن الغرب وليس في فضح عيوب عمل سعيد وإنما إعطاء متانة للقيم الغربية وبالتالي الدفاع المتين الذي يستحقه.

المراجع:

A Hamas hardlimer (2008) the Economist, 31 January

Said, Edward (2003) Orientalism, Toronto: Random house

Varisco, Danial Martin (2008) reading Orientalism: Said And the

Unsaid, seattle and London, University of Washinton press

Warraq lbn (2007) Defending the west: a Critique of Edward Said's orientalism, Amherst, New York: Promethous book
Warraq lbn (2008) Why the west is best: My response to Tariq Ramadan' City journal, vo. 18, no 1.

□□

الأطباء.. في عيون الأدباء

❑ د. موفق أبو طوق *

في كل قصة نقرؤها في كتاب، أو نتابعها في صحيفة.. هناك شخوص محددة ترتكز عليها أركان القصة، وترخي ظلالها على مجريات الأمور.. ولكل من هذه الشخوص مهنة معينة، وخصائص مميزة، وتصرفات متفرّدة.. ويجري عادة بين شخصيات هذه القصة حوارات مطولة، تتحقق عن طريقها أحداث ووقائع، تقود في نهاية الأمر إلى العقدة، ومن ثم إلى الحل والانفراج.

ويتعامل الكثير من الأدباء في قصصهم القصيرة، مع الأطباء كنماذج بشرية يمكن الاقتداء بها، على اعتبار أن عملهم الإنساني يفوق كل عمل، فهم الذين يخففون من آلام الإنسان، وهم الذين يسعون إلى سلامته، وهم الذين يبحثون دوماً عن الدواء الملائم والعلاج الناجع، وهم الذين يحقق الله على أيديهم شفاء المرضى وإسعاف المصابين.

ولكن الطبيب كإنسان يمكن أن يقع في الخطأ، فهو ليس معصوماً عنه، ويمكن في حالات الضعف الإنساني، أن تراوده نفسه بأن يخون مهنته، ويستهتر بمرضاه.. كما أن شريحة الأطباء كغيرها من الشرائح الاجتماعية، قد يندسّ فيها من يسيء إلى سمعتها، أو يبدد تلك الهالة النورانية التي تحيط بها.. ولكن القليل لا يعبر عن الكثير، والبعض لا ينوب عن الكل، والشواذ لا يمكن أن يحتلوا مواقع الأسوياء.. وتبقى السمة العامة التي يوسم بها معظم من ينتمي إلى هذه المهنة الإنسانية، هي سمة البذل والعطاء والاندفاع نحو خير البشرية.

ويحاول الأدباء في قصصهم أن يعالجوا الصفات السلبية والإيجابية للطبيب الذي يأخذ دوراً في أحداث تلك القصص، ولكن تبقى الصفات الإيجابية هي الأكثر وروداً، والأرسخ انطباعاً، وما لديّ من نماذج قصصية تعطي صورة واضحة عن الشخصية القصصية الطبية، كما يتصورها أولئك الأدباء.

---

* طبيب وقاص من سورية.

● في قصته (دعوة)، يحاول الأديب (علي مزعل) أن يتغلغل في أعماق طبيب، فَقَدَ مريضه تحت تأثير العمل الجراحي، يقول الطبيب: (مات الرجل، ولم أعرف السبب!... فالعملية الجراحية التي أجريت له منذ أيام، كانت ناجحة بكل المقاييس... وهي ليست العملية الأولى التي أقوم بها في هذا المشفى، فقد مرّ على وجودي هنا سنوات طويلة، وأنا أمارس العمل ذاته كل يوم.

لقد خشيت أن أكون قد ارتكبت خطأً، لكنّ مراجعتي لشريط الفيديو الذي رصد خطوات العمل الجراحي أكدت لي أن خطأً لم يقع، وأن الخطوات الواجب إتباعها في مثل حالته قد نفذت بنجاح تام.

إذاً لماذا مات الرجل!... في كل الأحوال، فقد قمت بواجبي على أكمل وجه، ولم أخن مهنتي لحظة واحدة...).

جميل أن يتحدث الكاتب عما ينتاب الطبيب من هواجس، وعن خشيته من أن يكون قد وقع في خطأ ما، وجميل أن يراجع الطبيب نفسه بعد كل عمل جراحي يقوم به، فهذا دليل على شدة المراقبة التي يقوم بها ضميره المهني إزاء ما تقوم به يداه.

● وفي قصته (الضغط على وريد نازف) يُقْدِم الأديب نور الدين الهاشمي على تصوير طبيب نفسي يترأس لجنة هدفها تفسير بعض الحالات الهستيرية التي تنتاب عدة أشخاص، وعلى الرغم من الطابع الكوميدي الذي تتمتع به القصة، إلا أن الهاشمي وضع الطبيب في موقع المسؤولية، ودفع به إلى كتابة تقرير اللجنة بحيادية كاملة، بعيدة عن التزلف والمحاباة... فرَأْيُ الطبيب: أن حالة المريض قد تكررت هذا الأسبوع، والظاهرة خطيرة تستحق تشكيل لجنة من الأطباء والعلماء، لوضع الحلول الناجعة لهذا الوباء.... لكن يبدو أن هناك من يقف ضد الطبيب ومقترحاته، لذلك يُتْبِع الكاتب رأي الطبيب بملاحظات هي: (نفيدكم بأن اللجنة التي اقترح الطبيب تشكيلها للنظر في هذه الظاهرة، لم تقدّم أي حل... لأنها لم تشكل في الأساس، كما أن نقابة الأطباء طلبت من الطبيب سحب اقتراحه، بعد أن ازدحمت عيادات الأطباء بمرضى هذه الظاهرة).

● ويأتي الحديث ثانية عن طبيب نفساني، في قصة أخرى عنوانها (إذا لم تصدقوا) وهي للأديب حسان الأخرس، والقصة جاءت على لسان المريض نفسه، الذي يدّعي بأنه ليس مريضاً، ويحاول الطبيب النفسي هنا أن يحاور المريض، وأن يبين له بعض الحقائق التي تدحض تهيؤاته غير الواقعية، ثم يكتب تقريراً طبياً يقول: (إن المريض يشكو من انفصام في شخصيته، وسبب هذا الانفصام رغبة جارفة في أن يفعل شيئاً، ولأنه عاش "مكتوماً"، فقد كان إعلانه عن مسؤوليته عن هذا العمل، رغبة عدوانية في التعبير عن نفسه).

إذاً... هنا الطبيب يعتمد على وضع معلوماته العلمية التي تلقاها في أثناء دراسته الطبية الأكاديمية، في خدمة تشخيصه للمرضى، والسعي إلى علاجها بناء على هذا التشخيص.

● أما الأديب عبد الحفيظ الحافظ، فهو يتحدث في قصته (الزحف الكبير) عن طبيب مختص بأمراض العيون، وهو يقوم بفحص مريضه فحصاً كاملاً عبر جهاز حديث مصمم لهذه الغاية، ويقول له في النهاية: (الحمد لله.. عيناك سليمتان، عندك مدّ في البصر، وهذا كثير الشيوع في مثل سنك... المسألة تحلّ بعدسات مقربة، لا تحتاج لها إلا في القراءة والأعمال الدقيقة).

طمأنة للمريض، معلومات هامة تتعلق بمرضه، وعلاج عملي لهذه الظاهرة الطارئة،

يتضمن استخدام نظارة مقربة، وهذا أمر شائع لدى الكثيرين.

وفي كل هذا، تأكيد على دور الطبيب الإيجابي، حين يستشار من مرضى يرتادون عيادته الطبية.

• أما عن وصف حالة التردد والإحراج التي تعترض الطبيب حين يقف أمام حالة يصعب شفاؤها، فهذا ما نقرؤه في قصته (قرط خدوج) للأديب محمد عزوز، الذي يقول على لسان الطبيب نفسه: (طار صواب الطبيب، وهو لا يعرف ماذا يفعل، وأمامه حالة إسعافية ستؤول المريضة فيها إلى الموت، إن لم تُمَد يد العون إليها، استنجد الطبيب بإدارة المستشفى، إلا أن المسؤول هناك أجابه:

ـ تصرف... هذه إمكاناتنا... ليس في يدينا ما نفعله، وأنت تعرف ذلك.

ـ إنها تموت، هل أغامر بجراحة ناقصة!... أم أتركها تموت فعلاً.

ـ أنت من يقدر ذلك أيها الطبيب.

حاول الطبيب أن يستنجد بآخرين، مكبرات الصوت طلبت التبرع بالدم، وتقديم العون لمريضة في حال خطيرة).

إذاً هي محاولات بائسة ويائسة، يقوم بها الطبيب لإنقاذ المريض، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على اندفاعه وحرصه على حياة من يرقد بين يديه.

• ولعلّ الأديب (فاضل السباعي) قد خالف العادة واخترق المألوف في قصته (كأس وكأس)، حين صور الطبيب يعيش في دوامة، بعد أن فوجئ بمكائد المتآمرين على سلامة السلطان، وكاد أن يقع في حبائل تلك المخططات التي تُدَبَّر في الليل، لولا استطاعته الاتصال بالسلطان عن طريق زوجه، وأبلغه ما وصل إليه من معلومات... وحين استغاث المتآمر بالطبيب، والسَم الثقيل يجدُ في أمعائه، قال الطبيب يصطنع المبالاة: عليك بلبن المَعِز، فإن شربه يفتّر عنك.

فبعث المتآمر غلمانه في طلب هذا اللبن، فلما جاؤوا به كان السم قد سرى، وحلت المنية، وهو... بين يدي طبيبه، هذا الذي كان يراه في عداد صنائعه!...

• نستطيع من القصص السابقة، أن نحدد الخصائص التي يراها الأدباء في شخص الطبيب:

أولاً: يقوم الطبيب بواجبه الإنساني إزاء مريضه، بغض النظر عن عواطفه اتجاهه.

ثانياً: الطبيب يحاسب نفسه قبل أن يحاسَب، ويلومها إن وقع في تقصير.

ثالثاً: يعتمد الطبيب على معلوماته العلمية الأكاديمية في تشخيصه، ولا يستند إلى الخرافات والخزعبلات.

رابعاً: يقوم الطبيب بطمأنة مريضه، وتهدئته، ويزيح عن صدره كابوس الوهم والقلق.

خامساً: لا يقدم الطبيب على عمل جراحي، إلا بعد أن تتوفر لديه عوامل الأمان.

سادساً: يبدي الطبيب رأيه الطبي أمام الجهات المسؤولة، من دون لف أو دوران أو محاباة.

□□

كتاب الإدّغام في شـــرح كتـــاب سيبويه لأبي سعيد السيرافي (ت368هـ)

□ قرأة وتحقيق: د. سيف بن عبد الرحمن العريفيّ
□ دراسة: د. وليد محمد السراقبي *

في غمرة ما تتهوّع به دور النشر والمطابع في هذا الزمن من كتب تراثية محقّقة تحقيقاً هو أقرب ما يكون إلى عمل الوراقة منه إلى التحقيق العلميّ، فقد دلف إلى هذا العلم والتأصيل والتنظير له مَنْ لم يكابد فكّ حرف من نصٍ تراثي، ولا يحسن ذلك البتة، ظناً منه أن تحقيق النص ليس له من اللوازم إلا النسخ والتحبير والإشارة إلى الفروق بين النسخ المعتمدة في إخراج النص، أو الاكتفاء بتخريج الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والشواهد الشعرية، والأمثال، وغير ذلك، اعتماداً على ما يقدّمه الحاسوب من خدمة جليلة في هذا الميدان.

يُضاف إلى ذلك ما نجده من إقبال منقطع النظير على اختيار رسائل الماجستير والدكتوراه من هذا الميدان أيضاً، والتلمذة في ذلك على أساتذة لم يلامسوا هذا النوع من العمل من قريب ولا بعيد، بله مكابدته والاكتواء بلظاه.

والأكثر مرارة في النفس وأثراً فيها أن نجد من أمثال هؤلاء الأساتذة من يصنف في أصول هذا العلم كتباً قائمة على التقميش والقصّ واللصق والتلاصّ، ويبسطه بين أيدي شداة هذا العلم، فإذا فتّشتَ عن إنتاجه في هذا المجال لم تحظَ بطائل، ولم تقبض إلا على سراب ـ يأتي هذا الكتاب الذي نحن بصدد فرش محتواه بين يدي القارئ الكريم والتعريف به، فيعيد إلى نفوسنا غير ما قليل من رسيس الأمل الذي كاد

* أكاديمي من سورية.

أن يحول ألماً ممضّاً، ووجعاً مُرضّاً، ويحيي ذابل الطموح، ويبعث في النفس اطمئناناً إلى أنّ الساح ما زال فيها من ينهدون بهمة آثار السلف ويولونها من جليل الاهتمام ما يشي بعظيم ما تجشموه وكابدوه.

ومؤلف الكتاب هو: الحسن بن عبد الله بن المرزُبان بن خُدايداد السيرافي، نسبة إلى (سيْراف) إحدى المدن التي تقع على ساحل الخليج من بلاد فارس.

اختُلف في تاريخ مولده، فذكر الرماني أنه ولد سنة 280هـ، وقال هلال بن المحسّن الصابي إنّ وفاته كانت سنة 368هـ وله أربع وثمانون سنة، فيكون مولده سنة 284هـ. ومؤدى كلام القفطي أنه ولد سنة 288هـ.

أخذ في مسقط رأسه (سيْراف) مبادئ العلوم والحساب، وقبل أن يبلغ العشرين من العمر ترك (سيْراف) لأول مرة قاصداً (عُمان) فتفقه فيها، ثم قفل راجعاً، ولا ذكر لأشياخه في (عُمان). ثم عاد فخرج مرة أخرى إلى (عسكر مكرم)، قاصداً بغداد، فلقي في (عسكر مكرم) محمد بن عمر الصّيمري، وفيها أخذ عن شيخه مبرمان وقرأ عليه كتاب سيبويه وروى عنه كتابي الإخبار والتصريف للمازني وغيرهما. ثم دخل بغداد في حدود سنة 304هـ وأقام فيها في الرُّصافة.

أخذ علمه عن مشايخ عصره، منهم: القاسم بن محمد بن بشار الأنباريّ (ت 305هـ)، والمعتزلي محمد بن عمر الصيمري (ت 315هـ)، وأبو الحسن الأخفش الصغير (ت 315هـ)، وأبو إسحاق الزجاج (ت 316هـ)، وأبو بكر السرّاج (ت 316هـ)، وابن دريد الأزدي (ت 321هـ)، وابن عرفة المعروف بـ (نفطويه) (ت 323هـ)، وأبو محمد السكري (ت 323هـ)، وابن مجاهد (ت 324هـ) ومحمد بن القاسم الأنباري (ت 328هـ)، وأبو عمر المطرز غلام ثعلب (ت 345هـ)، وابن مِقسَم عطار (ت 354هـ)،...

ثم كان له مجلسان: الأول للتدريس، وآخر للقضاء، والراجح أنّ جلوسه للتدريس كان قبل سنة 318هـ(1) لأسباب كثيرة رجحها محقق الكتاب، كان منها أن المصادر تذكر من أخذ عنه من شيوخه، كابن السراج (ت 316هـ)، وابن دريد (ت 321هـ)، وابن مجاهد (ت 324هـ)، ومَبْرمان (ت 326هـ)، وأخذ هؤلاء عنه دليل على المكانة العلمية التي حصّلها وتبوّأها، والراجح أنّ هذا كان بعقد الشيخ مجلساً لتلميذه. ومنها أيضاً أنه ناظر متى بن يونس سنة 320هـ أو 326هـ في مجلس ابن الفرات، وقد شهد المناظرة جلّة من العلماء فأعجب ابن الفرات به وقال له: "عينُ الله عليك أيها الشيخ، فقد ندّيت أكباداً وأقررت عيوناً"، ومناداته بالشيخ دليل على تصدُّره في العلم قبل ذلك.

وقد وصفه أبو حيان التوحيدي ـ وكان يحضره ـ: "أبو سعيد أجمع لشمل العلم.... وأحضر بركةً على المختلفة، وأظهر أثراً في المقتبسة"(2).

ثم كان له جملة من التلاميذ الذين تلقوا عنه، وغدوا بعد ذلك أعلاماً، منهم: الحسين ابن محمد بن خالويه (ت 370هـ)، وأبو محمد الزبيدي الأندلسي (ت 375هـ)، وعلي بن حمزة العلويّ البصري (ت 375هـ)، وأبو الحسن العطار (ت 380هـ)، وأبو الحسن الوراق، ختن أبي سعيد (ت 381هـ)، ويوسف بن الحسن بن عبد الله، أبو محمد بن السيرافي (ت 385هـ)، وإسماعيل بن حمّاد الجوهري، صاحب معجم تاج اللغة وصحاح العربية (ت 398هـ)، وغيرهم كثير، قرؤوا عليه أصولاً كثيرة في النحو واللغة والأدب، منها: كتاب سيبويه، وكتاب (إصلاح المنطق) لابن السكيت، وكتاب (اللغات) ليونس، و(الفصيح) لثعلب، و(المقتضب) للمبرد،.... ثم آل

إليهم الأمر في نشر علمه بين تلامذتهم في الآفاق، فكانوا في ذلك منائر تشرئب لها القلوب، وتشنّف لها الأسماع، وجبال علمٍ رواسي.

خلّف أبو سعيد السيرافي جملة من الآثار كلها كافٍ شافٍ في الدلالة على سعة علمه، وحدّة نظره، وعمق فكره، فغدا مفتاح علم سيبويه وشرحه أكثر شروحه سبراً لأغوار عبارة سيبويه واستنطاقاً لمدلولات تراكيبه. وقد عدّد المحقق الفاضل الآثار العلميّة التي وقف عليها بعد طول بحث وتنقير في مظانّ كثيرة، وهي:

1. أخبار النحويين البصريين.
2. الإقناع في النحو، في ثلاثمئة ورقة، وأتمّه ابنه أبو محمد يوسف.
3. ألفات القطع والوصل في ثلاثمئة ورقة.
4. تعاليق فيها اختيارات شعرية ونثرية.
5. تعليقات على الجمهرة، وهي مثبّتة على حواشي الجمهرة المطبوعة.
6. جزيرة العرب.
7. جواب مسائل وردت إليه.
8. رسالة في قولهم: شَلّت يده.
9. شرح كتاب (الأيمان) لمحمد بن الحسن الشيباني.
10. شرح كتاب سيبويه، وهو أهم آثاره على الإطلاق. ويقع في ست مجلدات كبار، بدئ بإخراجه في أواخر سنة 1969م، ولما ينشر منه إلا أقلّ من ثلث ما قدّرت اللجنة المشكّلة في سبيل ذلك.
11. شرح مقصورة ابن دريد.
12. شواهد كتاب سيبويه.
13. صنعة الشعر والبلاغة.
14. المدخل إلى كتاب سيبويه.
15. الوقف والابتداء.

ثم وزّع الكتاب على ستة من طلبة الدكتوراه في كلية اللغة العربية بالأزهر، فحققوا الشرح عدا الجزء السادس الذي يحققه الآن عبد الله الرويلي أحد طلبة الدكتوراه في كلية اللغة العربية بجامعة محمد بن سعود في الرياض، ما عدا كتاب الإدغام الذي هو موضوع عرضنا في الآتي من الصفحات.

كُسِر كتاب (الإدْغام) على قسمين رئيسين هما: الدراسة والنصّ المحَقّق.

أما الدراسة فقد جاءت في مئة وست وثلاثين صفحة من القطع الكبير، أُتبعن بعشر صفحات حوين نماذج من صور المخطوطات التي جعلها المحقق تكأة في تحقيقه.

وأما النصّ المحقق فقد شغل اثنتين وخمسين وأربعمئة صفحة، أُتبعن بخمس وثلاثين ومئة صفحة حفلن بالفهارس الفنية للكتاب. وسأحاول في الصفحات الآتية أن ألم بأهم معالم كل قسم، لعلي أفلح في إيفاء الكتاب حقّه من العرض والتقديم، وتقديم صورة دقيقة للجهد الذي بذله الأخ المحقق، نسأ الله في أجله، وبارك له في عمله، ووقاه شرَّ ضعاف النفوس وأدعياء العلم.

قدّم المحقق للدراسة بمقدّمة كشف فيها عن العرى الوثيقة التي ربطته بشرح أبي سعيد لكتاب سيبويه منذ سبعة عشر عاماً خبر فيها الشرح، ومخر عبابه، ووقف على أثره في الخالفين، ومع كل ذلك لم يجد طريقه إلى النشر، ونشرت بعده كتب بينها وبينه شأوٌ كبير.

دلف بعد تلك المقدّمة إلى الترجمة للمؤلف فأوفى فيها على الغاية، ولم يترك زيادة لمستزيد. فقد أورد اسمه ونسبه ومنبته، ثم عرض للخلاف الناشئ في مولده، فقلّب فيها النظر، وأبدأ

وأعاد، وقارن ورجّح، وانتهى إلى أنّ مولده سنة 288هـ، وأبطل ما قيل من أنّ الرومانيّ أسنُّ منه.

ثم عرض لرحلة أبي سعيد في ميدان العلم بدءاً من مسقط رأسه (سيْراف)، ومروراً بخَرجته الأولى إلى (عُمان)، فالثانية إلى (عَسكر مكرم) وإقامته فيها مدّة، ثم انتقاله إلى حاضرة الدنيا بغداد سنة 304هـ على الراجح، وتلقيه العلم فيها عن جلّة من شيوخها وأعلامها في علوم القرآن، فالقراءات، فالحديث، فاللغة، فالشعر،...

ثم كان حديثه عن مرحلة العطاء عند أبي سعيد السيرافي، كان فيها جبل علم يتصدّر مجالس العلم يقرئ ويقضي ويفتي. نقل عنه تلميذه أبو حيان التوحيدي أنّه جلس في جامع الرصافة خمسين سنة يفتي. ورجّح المحقق أنّ أول مجالسه كانت قبيل سنة 318هـ، وكان حصّل من العلم ما يؤهله لتصدُّر مثل تلك المجالس العامرة بأفذاذ من العلماء والتلاميذ، وكانت للمحقق في ذلك جملة أمور اتكأ عليها في ترجيحه، منها:

1 ـ أنّه ناظر متى بن يونس سنة 320هـ أو سنة 326هـ في مجلس الوزير ابن الفرات مناظرة حضرها جلّة من العلماء، كقدامة بن جعفر.

2 ـ لأنّ بعض شيوخه قدّمه للتدريس وأجلسه أعلى المجالس، وهذا أمر شائع عند العلماء المتقدمين.

وكان من صفاته في مجالس العلم حلمه ولين جانبه بتلاميذه وتقديم النابه منهم، وفي ذلك يقول أبو حيان: "أبو سعيد أجمع لشمل العلم... وأحضر بركةً على المختلفة، وأظهر أثراً في المقتبسة".

أما العلوم التي كان يفيض بها على تلاميذه فكثيرة بعيدة الأغوار، منها القراءات، والحديث، والفقه، والفرائض، واللغة، والنحو، والشعر، وعلم الكلام،... فمما كان يقرؤه على تلاميذه أو يقرؤونه عليه: كتاب سيبويه، والمفضليات، واللغات ليونس، والوقف والابتدا للفراء، والقوافي للجرمي، والتصريف للمازني، والكامل والمقتضب للمبرد، والأصول لابن السراج،...

وهذه المجالس العامرة بأنواع العلم وأفانينه، كان لا بدّ لها من أن يكون فيها تلامذة يعلون قدر الشيخ، ويسجلون عنه ما تفيض به قريحته، وما يقدح به زناد فكره، ولا بدّ لها أيضاً من أن يتخرّج فيها علماء أفذاذ يحملون عن شيخهم علمه وينشرونه في الآفاق، ويحسون أنهم فروع من ذلك الدوح الوارف. وكان من هؤلاء علي بن المستنير، ومحمد بن محمد بن عباد النحوي المقرئ، وابن خالويه، وأبو محمد الزبيدي، وعلي بن حمزة البصري صاحب كتاب (التنبيهات)، وأبو الحسن الورّاق صاحب كتاب (علل النحو)، ويوسف بن الحسين بن عبد الله، أبو محمد السيرافي، وإسماعيل بن حماد الجوهري صاحب (الصحاح)، وغيرهم(3)...

وكانت وفاة أبي سعيد ـ رحمه الله ـ بين صلاتي الظهر والعصر من يوم الاثنين الثاني من رجب سنة 368هـ، ودفن في مقبرة الخيزران بعد صلاة العصر. وهذا ما أجمع عليه كل من ابنه أبي محمد، وتلميذه أبي حيان التوحيدي، وهلال بن المحسن الصابئ، وأبي القاسم الأزهري، وجماعة(4).

غير أن المحقق ساق بعد ذلك ثلاثة أقوال لا عاضد لها يعضدها، فكانت بذلك من غرائب الأقوال. ولعل شدّة تقصي المحقق الفاضل وحرصه على الإحاطة بموضوعه، هي التي حَدَتْ به إلى ذكر هذه الأقوال، ونقدها واستغرابها.

وقد عرض المحقق بعد ذلك إلى الآثار العلمية التي خلّفها أبو سعيد، فجلاها تجلية الخبير الواسع الاطلاع، المتشعب المعرفة، الشديد

الاستقصاء والتدقيق، وصدّر ذلك قوله: "عرفت من آثاره ما يأتي: ...."وهذه عبارة تشير إلى أنّه ساع دام إلى التثبّت من دون الاقتصار على مجرد النقل وتسويد الصفحات بلا دليل عاضد. وأضاف إلى ذلك إشارات إلى وجود الكتاب أو عدم وجوده، وإلى عدد طبعاته إن كان مطبوعاً.

وكان في ذلك مثال العالم المتأني الذي ينشد الحقيقة، ويعيد الفضل إلى أصحابه. فقد ذكر أن للسيرافي كتاباً أشبه بالتذكرة نقل منه أبو حيان التوحيدي نصوصاً، ونقل عنها صاعد البغدادي أيضاً نصوصاً ضمنها كتابه (الفصوص). ثم نقل عن أخينا الدكتور محمد أحمد الدالي ــ حفظه الله ــ أنه نبه إلى أنّ الدكتور طه محسن ذكر في مجموعات مخطوطة من مكتبات اسطنبول 107 أنّ ثمّ جزءاً فيه تعاليق عن السيرافي. وفي هذا غير ما قليل من الدلالة على الأمانة العلمية التي يتحلى بها المحقق الفاضل، في زمن اعتاد كثير من الدكاترة السطو على صفحات وصفحات من رسائل أصدقائهم، أو كتبهم، أو كتب أخرى، من غير أية إشارة من قريب أو بعيد. بل إنّ بعضهم كان أعجز من أن يضع مقدّمة لرسالة نال بها درجة علمية، فسطا عليها.

ومن أمثلة ذلك وأدلته أيضاً أنّه في حديثه عن كتاب (صَنعة الشعر والبلاغة) للسيرافي ذكر أن الكتاب مفقود، وأشار إلى الخلط الذي وقع في الكتاب الذي نشرته دار الغرب الإسلامي سنة 1995 بعنوان (صنعة الشعر لأبي سعيد السيرافي) وحققه د. جعفر ماجد وهو كتاب في العروض لأبي الحسن العروضي، وقد أثبت ذلك كل من الدكتور زهير غازي زاهد والدكتور هلال ناجي، فقد نشراه باسم (الجامع في العروض والقوافي)، وصدر عن دار الجيل سنة 1996م. ثم أثبته الدكتور محمود الطناحي في مقالة له في مجلة معهد المخطوطات سنة 1417هـ. ومصداق ذلك أنّ الدكتور جعفر ماجد نفسه أعاد نشر الكتاب وسمّاه (كتاب في علم العروض). وكل ذلك يشير إلى مدى تتبع الدكتور سيف ما يتصل بالموضوع الذي يخوض فيه، فلا يصدر إلا عن يقين، ولا يطلق الأحكام جزافاً من غير ما دليل.

وقد بلغت عدّة الآثار التي أحصاها خمسة عشرة كتاباً فصل القول في كل منها تفصيلاً تناول عدد طبعاتها وتاريخها، ووجودها أو عدم وجودها، وهو إحصاء لم يصل إليه أحد ممن كتب عن السيرافي أو حقق له أثراً من الآثار.

ثم خصّ أهم كتب أبي سعيد السيرافي وأعني به (شرح كتاب سيبويه) بحديث مختصر عن نسخه وما نشر منه، فذكر أن للشرح نسخاً عدة، كواملهنّ قليلات، ونفائسهنّ ثلاث:

إحداها نسخة خزانة محمد علي داعي الإسلام في طهران، وهي بخط السيرافي فيما ذكر الدكتور حسين علي محفوظ.

والثانية: نسخة دار الكتب المصرية. والثالثة: نسخة المكتبة السليمانية.

أما ما نشر من الكتاب، فقد بدأت به لجنة مؤلفة من مجموعة من الأساتذة الأجلاء سنة 1969 فأنجزت تحقيق أربعة منها سنة 1971، وكان من المقرر إصداره في 18 جزءاً جزءين للفهارس، على أن يكون ذلك خلال خمس سنوات.

ثم كانت قصته كقصة أي كتاب تراثي في وطننا، وهي كثيرة، ومنها على سبيل المثال قصة (تاريخ مدينة دمشق) لابن عساكر، وقصة معجم (تاج العروس)، وقصة (جمهرة النسب) لابن الكلبي، وغيرها...

فكل ما نشر من كتاب (شرح السيرافي) حتى الآن هو المجلّدة الأولى من نسخة السيرافي

من الكتاب، وتقع في سبع وأربعين ومئتي لوحة، ومئتا لوحة ولوحة واحدة من المجلّدة الثانية التي تقع في خمس وعشرين ومئتي لوحة، ثم نُشر الجزء السابع في (71) صفحة، والتاسع في (201) صفحة والعاشر في (168) صفحة.

وكان بعد ذلك حديث عن مصادر الشرح المتعددة ما بين اللغة، والنحو، والشعر، والقراءات، والأنساب. تلاه آخر في خصائص الشرح وسماته، ومنهج أبي سعيد السيرافي وتحقيقاته التي بهن طبق الشرح الآفاق، ومنها:

1 ـ تحقيق نص الكتاب.

2 ـ التنبيه على ما في بعض النسخ من كلام ليس لسيبويه، كتعليقات الأخفش، وحواشي المبرد.

3 ـ ذكر زيادات بعض النسخ.

4 ـ تفسير كلام سيبويه ومصطلحاته وأساليبه.

5 ـ تفصيل ما أجمل من كلام سيبويه.

6 ـ العناية بالأبنية.

7 ـ إيراد الخلاف النحوي.

ثم تلبث عند منزلة الشرح وموقف العلماء منه، فقد تلقوه بالقبول، وأغدقوا الثناء عليه، واختصه بعضهم بالتفرّد بين شروح الكتاب، فهذا الكمال الأنباري يثني على الشرح قائلاً: "ولم يشرح كتاب سيبويه أحدٌ أحسن منه، ولو لم يكن له غيره لكفاه ذلك فضلاً".

وقد كلف به العلماء كلفاً شديداً، حتى إنّ أبا علي الفارسي اشترى الشرح في الأهواز سنة 368هـ بألفي درهم. وكان الفارسي معروفاً باغتياظه من إكمال السيرافي شرح الكتاب.

وقد ظهر أثره في عدد من العلماء الخالفين، ككتاب (النكت في شرح كتاب سيبويه)، وهو في حقيقته مختصر لشرح السيرافي(5)(6). وككتاب (شرح عيون الإعراب) لابن فضّال المجاشعي، و(المحكم) لابن سيّده، مع العلم أنّ ابن سيده لم ينص عليه في مصادره في المحكم، فكم تردّدت فيه ـ عند حديثه عن الأبنية ـ عبارة "ذكره سيبويه وفسّره السيرافي"، وككتاب (تنقيح الألباب)، و(شرح المفصل) لابن يعيش الذي أكثر النقل عنه من دون عزو.

ثمّ تبدى ذلك في الكتب التي اختصرته. وقد وقف المحقق الفاضل على ثلاثة منها، وهي:

1 ـ التعليق المختصر من كتاب أبي سعيد السيرافي في شرح كتاب سيبويه، للحسن بن علي الواسطي.

2 ـ لُباب شرح الكتاب، لأبي البقاء العكبري.

3 ـ الجمع بين شرح ابن خروف والسيرافي لكتاب سيبويه، لابن الضائع.

انتقل بعدئذ إلى دراسة كتاب (الإدّغام)، وهو أسُّ الدراسة وأصلها، فكان أن بدأ حديثه عن تصنيف سيبويه أبواب الإدّغام في (الكتاب). فقد جاء ذلك في سبعة أبواب في آخر الكتاب. وبدأه بالتوطئة لأحكام الإدّغام، وسماه (باب عدد الحروف العربية ومخارجها، ومهموسها، ومجهورها، وأحوال مجهورها مهموسها، واختلافها). فكان حديثاً تجريدياً عن الأصوات الأصول والفروع، ومخارجهنّ، وصفاتهنّ، وخصّ أهم صفتين بذكرهما في عنوان الباب، و أعني بهما صفتي الجهر والهمس. وختم الباب ببيان العلة التي من أجلها سيق هذا الباب، وهو "معرفة ما يحسن فيه الإدّغام، وما يجوز فيه، وما لا يحسن فيه ذلك ولا يجوز فيه، وما تبدله استثقالاً كما تدّغم، وما تخفيه وهو بزنة المتحرك".

فهذه مقدّمة صوتية بدأ بها سيبويه، وما ذلك إلا لأنّ الأحكام الكثيرة للإدّغام إنّما بنيت على تبادل التأثر والتأثير فيما بين الأصوات.

أما ستة الأبواب التي تلت ذلك فكانت حديثاً عن مسائل وظيفية، نحو: باب إدّغام المتماثلين المتحركين من كلمتين، وإدّغام المتقاربين، والإدّغام في حروف طرف اللسان وأصول الثنايا، وباب الحرف الذي يضارع به حرف من موضعه والحرف الذي يضارع به ذلك الحرف وليس من موضعه، وباب قلب السين صاداً للتقريب في بعض اللغات، والتخفيف الشاذ بالإدّغام، والتخفيف الشاذ بالقلب والحذف للمخالفة.

وزاد أبو سعيد السيرافي بابين على ما ذكره سيبويه، وهما:

1 ـ **الباب الأول** فيما ذكره الكوفيون من الإدّغام. وقد سمّاه "هذا باب أفردته بعد الفراغ من إدّغام سيبويه وتفسيره لذكر ما ذكره الكوفيون من الإدّغام وبعضه يخالف مذهب سيبويه، وذكر الشاذ، والاحتجاج في بعض ذلك". وهو لم يقصد إلى الإحاطة بكل ما ذكره الكوفيون عن الإدّغام. وعلّل المحقق ذلك بجملة أسباب:

1. أنّ الواو في قوله: "وبعضه يخالف مذهب سيبويه" هي واو الحال، فهي قيد في الباب المذكور.
2. أن كتاب الفراء، رأس المدرسة الكوفية، وأعني كتابه (معاني القرآن) ضمّ مسائل من الإدّغام لم يأتِ السيرافي على ذكرها.
3. أن السيرافي قيّد العنوان بقيد آخر إذ قال: "وأنا ذاكر ما ذكروه مما يحتاج إلى ذكره"، فقد قيّده بما يحتاج إلى ذكره.

وقد قدّم المحقق الفاضل تفصيلاً بالمسائل التي أوردها السيرافي لعلماء الكوفيين الثلاثة: الكسائي، والفراء، وثعلب، فكان منها:

1) مصطلحا (المصوّت والأخرس)، وهما للفراء.
2) علامة تناسب الحروف، وضابط الإدّغام عند الفراء وثعلب.
3) علة إبدال تاء الافتعال طاء عند الفراء.
4) حكاية الكسائي تبيين لام المعرفة مع الحروف إلا اللام والنون والراء.
5) توجيه الفراء للتغيير في (افتعل) مما فاؤه واو أو ياء.

وغير ذلك من المسائل التي أوردها أبو سعيد عنهم، وخطّأهم في أكثرها. وهي مسائل ـ كما نرى ـ تخصّ المصطلح أو الإدّغام أو الإبدال، أو الحذف، أو وصيغة (الافتعال)، ولها أكبر الخطأ.

2 ـ **أما الباب الثاني** فكان خاصاً بإدّغام القراء، وملخصه: ترتيب إدغام الحروف ترتيباً ألفبائياً، والاكتفاء بأشياء من إدّغامهم لا بذكره كله، وعدم الاحتجاج إلا لما كان خارجاً على مذهب سيبويه.

وقد وجد المحقق في هذا الباب أنّ أكثر ما فيه من كلام خاص بإدّغام أبي عمرو برواية اليزيدي عنه بطريق ابن مجاهد، وما ذلك ـ عند أبي سعيد ـ إلا لأنّ أبا عمرو أكثر منه، وتفرّد فيه بمذهب ليس بغيره. إلى جانب ذلك لم يفصل السيرافي الإدّغام الكبير عن الصغير على نحو ما فصلته كتب القراءات، والأول مذهب أبي عمرو وحده، أما الثاني فهو له ولغيره، ومع ذلك نسبه السيرافي إلى أبي عمرو وحده في مواضع كثيرة من كتابه هذا.

وقد صدر السيرافي في كتابه هذا عن مجموعة من العلماء، بلغ عددهم في الإحصاء الذي أجراه المحقق أكثر من ثلاثة عشر عالماً، منهم: الليث بن المظفر، ومؤرّخ السدوسي، وأبو الحسن الأخفش، والفراء، وأبو زيد الأنصاري، والمازني،....

ولم يكن هذا مجرّد إحصاء قام به المحقق، فقد أرجع مواضع النقل إلى كتب هؤلاء الأعلام، مثل كتاب (جماهير القبائل) لمؤرخ السدوسي، وكتاب (النوادر) لأبي زيد الأنصاري، و(التصريف) للمازني، و(معاني القرآن وإعرابه) للزجّاج، و(الجمهرة) لابن دريد، و(السبعة) لابن مجاهد، ...

ثم كان المبحث المهم في هذه الدراسة، وأعني به البحث الصوتي في كتاب (الإدّغام)، وكان مراد المحقق تقديم مفاتيح الدرس الصوتي عند السيرافي، ونهجه في التغيّرات الصوتية التركيبيّة الواردة في الكتاب المحقّق.

وقد أعرض عن الكلام على ما ذكره سيبويه في هذا الباب ولم يكن لأبي سعيد السيرافي زيادة عليه، لأنّ حديث ذلك مشتهر متعالم بين الدارسين. ولم يرد كذلك استيعاب الكلام على الدرس الصوتي بشقيه التجريدي والوظيفي، لأنّ ثمّة من يعدّ دراسة مستفيضة عن "جهود السيرافي الصوتية في ضوء علم اللغة الحديث"، فكان بذلك مشفقاً عن عقلية علميّة، وأريحية قلّ نظيرهما في هذا الزمان.

قسم المحقق حديثه عن البحث الصوتي قسمين:

أولهما: مدخل في المصطلح ومعايير التحليل والكتابة الصوتية.

ثانيهما: في البحث الصوتي التجريدي.

أما القسم الأول فقد فصّل فيه القول في أضرُب المصطلح الصوتي في الكتاب، ومنها:

ما استعمله سيبويه من المصطلحات وشاع استعمالها عند الخالفين، ثم كانت موضع دراسة من خلال الكتب، أو عبر إفرادها برسائل خاصة. ومن هذا النوع: مصطلحات أعضاء النطق، ومصطلحات الصفات المشتهرة من همس وجهر، وشدة ورخاوة، ومصطلحات وظيفية مثل الإظهار والبيان، والإدّغام، والقلب، ....

ومنها ما ذكره سيبويه وأبو سعيد السيرافي، ولم يهتم به الباحثون على نحو اعتنائهم بالنوع الأول. ومصطلحات منقولة عن غير سيبويه، ومنها مصطلحات تفرّد بها أبو سعيد ولم يذكرها سيبويه من قبل. وقد قصد المحقق بحديثه عن المصطلحات الثلاثة الأخيرة، ورتّبها ترتيباً ألفبائياً، ومنها مصطلح آلة الصوت، والأخرس، والإشارة، والإشمام، واعتدال الإخراج، والاعتماد، والألف الخفيفة، والإنماء(7)، .... وقد اتكأ أبو سعيد السيرافي في دراسته الصوتية تلك على معايير تجريبيّة أو معرفيّة، وكان أكثر هذه المعايير للتحليل المجر، وأقلها للتحليل الوظيفي(8).

ومن الأمثلة على المعايير التجريبية معيار (سدّ الأنف)، وهو معيار تجريبي يراد به التحقق من غنّتي الميم والنون. قال سيبويه: "والدليل على ذلك أنّ لو أمسكت بأنفك ثم تكلمت بها لرأيت ذلك قد أخلّ بهما". وهذا معيار اتخذه أبو سعيد نفسه ليعرف به خروج النون من الخيشوم، فقال: "... مخرجها من الخيشوم... ولو نطق بها ناطق وبعدها حرفٌ من هذه الحروف، وسدّ أنفه، لبان اختلالها".

ومن الأمثلة على المعايير المعرفية التي استعملها سيبويه والسيرافي من بعده "المسلك الصوتي للغة في الكلام والشعر". وقد استخدماه في مواضع، منها: الاستدلال على حرف المد واللين بمنزلة متحرك ـ بأنهم عند حذفهم حرفاً متحركاً أو ما هو بزنة متحرك من الجزء الأخير من البيت ـ لزم الردف عوضاً عن المحذوف. والاستدلال على أن الحاءين أخف من العينين ـ بأن التقاء الحاءين في الشعر أكثر من التقاء العينين.

ومن ذلك أيضاً معيار (أصوات اللغات الأخرى)، و(أمراض الكلام).

أما القسم الثاني فكان للبحث الصوتي التجريدي. وكان مؤداه الحديث عن آلة النطق، كالصدر، والحلق، والخيشوم، والفم. وهذا الأخير يندرج تحته: اللسان، وهو أكثر أعضاء النطق عملاً، ففسَّروا الجهد الأقل باستعمال اللسان مرة واحدة. وقد قسم أربعة أقسام:

أ ـ أقصاه

ب ـ وسطه

ت ـ حافتاه اليمنى واليسرى

ث ـ طرفه

ويندرج تحته كذلك الحنك الأعلى، وما فويق الثنايا وأصول الثنايا، والأسنان، والثنايا، والشفتان.

ثم تلبَّث عند (إنتاج الصوت اللغوي وتحليله النطقي) فرأى من استقراء جملة كلام سيبويه وأبي سعيد أنّ الصوت اللغوي نتاج أربعة أشياء:

أولها: الهواء، وقد أطلق عليه سيبويه اسم (هواء الصوت).

وثانيها: الجهر والهمس، فالجهر نتاج شيئين هما: إشباع الاعتماد وصوت الصدر، كما أنّ المهموس نتاج شيئين أطلق عليهما سيبويه: إضعاف الاعتماد وصوت الفم.

وثالثهما: تدخّل أعضاء النطق في مواضع هُنَّ المخارج، وتسمّى عند أبي سعيد أحياناً بالمقاطع.

ورابعها: طريقة التدخّل، وهي ما أطلق عليه أبو سعيد مصطلح (الكيفية)، وبهذه الطريقة تكون الصفات المميزة، مثل: الشدّة والرخاوة والتوسط،... وتكون كذلك الصفات المحسِّنة، كالصفير، والتفشي،...

وقد لحظ المحقق في كلام سيبويه والسيرافي على الحركات القصيرة والطويلة ما يأتي:

1 ـ ذكر أنّ الحركات القصيرة مأخوذات من أصوات المدّ، ويعني بها الحركات الطويلة؛ ولذلك أغفلا الحديث عنها في الباب الأول، ولكنهما ذكرا ـ في المستوى الوظيفي ـ بعض وظائفهنّ.

2 ـ أنهما ذهبا إلى أنّ أصوات المدّ سواكن مسبوقات بحركات قصيرة.

3 ـ أنهما لم يفرّقا بين الياء والواو المدّيتين (الحركتين الطويلتين)، والياء والواو غير المدّيتين في الباب الأول في حديثهما التجريدي، وفي مواضع من حديثهما الوظيفي.

4 ـ تنبها إلى الاختلاف بين أصوات المد وبقية الأصوات (الصوامت) في اتساع المخرج وما ينجم عنه من المد وطول الزمن، وأنهن بمنزلة المتحرك، فغدا ما بينهما أقوى من التقارب في المخرج.

ثم خصّ القسم الثالث للبحث الصوتي والوظيفي، فرأى أنّ أكثر تحليل سيبويه والسيرافي للإدّغام مبني على العلاقات بين الأصوات من جهة، وعلى القوانين الصوتية من جهة ثانية. فهذان الأساسان وراء الإدّغام الواجب، والجائز، والحسن، والقبيح، والممتنع، وبهما يكون التقريب والمخالفة. والمراد بالعلاقات بين الأصوات: التماثل، والتقارب، وتباعد المخرج، وتباين الصفات (التنافر والنُّبُو). وأما القوانين الصوتية فقد عرضا لاثنين منها هما:

قانون الجهد الأقل، وهو ما عبَّروا عنه بمصطلحات تصب كلها في هذا الميدان، فقالا: طلب الخفة، والاستخفاف، والتخفيف، وفسَّراه باستعمال اللسان مرة واحدة، وبأن العمل يكون

من وجه واحد. وقد علّلا التغيّرات الصوتية التركيبيّة. ومن الأمثلة على ذلك قول سيبويه في باب الإمالة(9): "فكما يريد في الإدْغام أن يرفع لسانه من موضع واحد ـ كذلك يقرّب الحرف إلى الحرف على قدر ذلك".

وأما القانون الثاني فهو القانون الأقوى، وهو قانون يعزى في الدرس الحديث إلى اللغوي الفرنسي (موريس جرامونت)، ومراده أنّ الصوت الأقوى هو الصوت الذي يؤثر في الصوت الأضعف.

وقد تبدّت فكرة القوة الصوتية في تحليل سيبويه والسيرافي في تفسيرهما للإدْغام وغيره من الظواهر الصوتية التركيبية من خلال ما يأتي:

1. قوة الصفة: فأقوى الصفات عندهما هي: المدّ واللين، ثم الصفير والتكرير والاستطالة والتفشي، فكان لكل واحدة من هذه الصفات أثرها على المستوى التركيبي الصوتي(10).
2. قوة المخرج: وأقوى الأصوات مخرجاً عن كل من سيبويه والسيرافي أصوات الفم، فهي أقوى من غيرها من جهة، وذات أثر في تفسيرهما قضايا الإدّغام ومسائله، فعليه بنيا أصلاً من أصول الإدْغام، وهو أن الأقرب إلى الفم يمتنع إدّغامه في الأبعد منه(11).
3. قوة الموقع: وتتجلى ـ عندهما ـ في مظهرين: أولهما: مبني على موقع الصوت من الكلمة؛ وذلك أنّ الصوت الواقع في وسط الكلمة أقوى مما وقع على الطرف، وهو أقل عرضة للتغيير، وأكثر مقاومة وامتيازاً. وثانيهما: في باب الإدْغام، فقد بيّنا أن الأصل تأثير ثاني الصوتين في الأوّل، ولا أثر له ما لم يكن متحركاً، وهذا يلتقي بقول علماء الأصوات المُحدَثين: "إنّ الصوت الثاني أقوى؛ لأنه بداية مقطع". ومن أمثلة ذلك قول سيبويه في الباب الرابع: "والقياس (متّرد)؛ لأنّ أصل الإدْغام أن يدغم الأول في الثاني". وقد قال السيرافي شارحاً: "وهو القياس الأَوْلى، لأنّ الأوّل إنّما يدّغم في الثاني"(12).
4. قوة الأصالة: فالصوت الأصلي أقوى من الزائد؛ لذا كان الزائد أولى بالتغيير. وقد جاء في الباب الرابع قول السيرافي: "فقلبوا تاء الافتعال دالاً، وقلبها دالاً أولى من قلب الدال تاءً، وأنْ يُقال مكان (ادّان): (اتّان) ـ من جهتين: إحداهما ما ذكره سيبويه أن الدال فيها جهر، فكرهوا قلبها تاءً، فيذهب الجهر الذي في الدال، والجهة الأخرى أنّ تاء الافتعال زائدة، فهي أولى بالتغيير من الأصلي"(13).
5. قوة الدلالة على المعنى: والمراد بذلك أن الصوت المزيد للدلالة على معنى ما، كالخطاب، والتأنيث، أقوى من غيره، ولهذه القوة أثر في تحليلهما للتخلص من تجاور المتماثلين بالحذف، ومن أمثلة ذلك حذف إحدى التاءين من أول صيغ (تتفاعل، وتتفعّل، وتتفعلل)، فقد قالا بحذف الثانية، إذ الأولى دالة على الخطاب أو التأنيث، ويمتنع حذف حرف جاء لأحد المعنيين السابقين، لأنه معنى ينفرد به ذلك الصوت.

وانتهى بعد ذلك إلى فرش الظواهر الصوتية التركيبية في كتاب (الإدْغام)، وقد حصرها فيما يأتي:

الإدْغام (المماثلة الكاملة)، وهو الموضوع الرئيس في الكتاب. وهو موضوع طال فيه حديث سيبويه والسيرافي من بعده. وقد أجمل المحقق رؤوس البحث بالحديث عن علله الأولى، وأصوله وضوابطه، وموانعه وشروطه، ومقتضياته وتقسيماته، وتصنيف الأصوات في إدْغام المتقاربين. وقد قسّمه ثلاثة أقسام، استنبط المحقق صنفاً رابعاً يدّغم في مقاربه الذي من

مخرجه فحسب، ويدّغم فيه مقاربه من مخرجه وغيره، وخصّ أصوات الصاد والسين والزاي به(14).

والظاهرة الثانية هي المماثلة الجزئية (التقريب). والظاهرة الثالثة: التخلص من تجاور المتماثلين أو المتقاربين، ومن طرائقه الإبدال والحذف.

ثم انتجع أخيراً الحديث عن أثر السيرافي وأثره في خالفيه، فعدّد المحقق منهم الصيمري الذي نقل كثيراً من نصوص كتابه (التبصرة) عن أبي سعيد من دون تصريح. وقد أحسن المحقق إذ نبه على ذلك في حواش في النص المحقق.

ومنهم أيضاً أبو عمرو الداني في (الإدّغام الكبير)، وعبد الوهاب القرطبي في (الموضح في التجويد)، والأعلم الشنتمري الذي لخّص كتاب السيرافي في كتابه الموسوم بـ(النكت في تفسير كتاب سيبويه). وابن يعيش في (شرح المفصل)، فقد صدر في مواضع كثيرة عن أبي سعيد من دون تصريح ذلك. وكان أبو حيان الأندلسي (ت 745هـ) آخر العلماء الذين نقلوا كثيراً من نصوص كتبهم عن أبي سعيد، مع التصريح بذلك.

ذلك كان حديث القسم الأول من كتاب (الإدّغام)، حاولت فيه أن أقدم عرضاً يفي بنقل صورة صادقة عن الجهد المبذول في الدراسة. وهو جهد حريٌّ بأن يكون صوةً يتهدّى بها من يطرقون أبواب النصوص القديمة ساعين إلى تحقيقها، أو راغبين في ذلك. وهو جهد كذلك يشفّ عن عالم أخذ نفسه بالصرامة من جهة، وبالرغبة في بلوغ أعلى درجات الإتقان في تناول نص من نصوص موروثنا اللغوي.

وأما القسم الثاني (التحقيق) فقد عرض فيه للحديث عن النسخ الخطيّة المعتمدة في إخراج النص المحقق، وهي أربع نسخ، وهي:

ـ نسخة المكتبة السليمانية في اسطنبول، ورقمها (1313 حميدية)، وتقع في (304) ورقة، وهي منسوخة في أواخر ربيع الآخر لسنة تسع وستمئة عن نسخة السيرافي وابنه.

ـ نسخة دار الكتب المصرية، ورقمها (528 نحو: تيمور)، وهي نسخة قيمة بسبب أصلها الذي نسخت منه وقوبلت به، فهي منقولة من نسخة العالم الجليل عبد اللطيف البغدادي التي انتسخها في بغداد سنة 579هـ، وقابلها على نسخة بخط السيرافي نفسه.

ـ نسخة مكتبة مدرسة بشير آغا في المدينة المنورة، وتقع في مجلدتين كانتا في مجلّدة واحدة، وهي من مقتنيات مكتبة الملك عبد العزيز. وهي نسخة متأخرة يرجع تاريخ نسخها إلى القرن الثاني عشر الهجري، وناسخها غير معروف، وهي مقابلة على نسخ عدة ومصححة.

ـ نسخة دار المخطوطات في صنعاء: وهي نسخة متأخرة تعود إلى سنة 1277هـ، وناسخها غير معروف، ولا يعرف أصلها أيضاً. وقد بُليت بأخطاء تدلّ على أن ناسخها ليس من أهل العلم.

وقد جمع المحقق النسخ وقرأها ووازن بينها ودرسها دراسة معمقة، وحرص فيها على أمور منها:

1 ـ اتخاذ نسخة السليمانية أصلاً ووازن بين ما فيها وما في النسخ الأخرى مثبتاً الفروق في الحواشي.

2 ـ عرض نص سيبويه على ما في طبعتي (بولاق) و(هارون) مثبتاً أهم الفروق بالحواشي، وترجيح ما تبدّى له رجحانه إن ترتب عليها خلاف في المعنى.

3 ـ توثيق مسائل الكتاب من كتب المتقدمين والتنبيه على الصادرين عن أبي سعيد.

4 ـ توثيق ما أورده أبو سعيد من إدّغام القراء من كتب القراءات والاستدراك عليها.

5 ـ توثيق القراءات من كتبها، والشواهد الشعرية من الدواوين والمصادر.

6 ـ وضع عناوين للمسائل تيسيراً على القارئ.

7 ـ تصحيح النص وضبط مشكله.

ثم أتبع ذلك بصور للنسخ المخطوطة المعتمدة.

والنص المحقق يبتدئ بالورقة (286/ب) وينتهي بالورقة 304(/ب) فهو يقع في ثماني عشرة ورقة. واستغرق النص المحقق (449) صفحة من القطع الكبير. وأردف ذلك بجملة من الفهارس الفنية، وهي: فهرس الآيات القرآنية مرتبة وفاق ترتيب سور القرآن، وتسلسل الآيات المستشهد بها في كل سورة. ثم فهرس الشعر، فالأمثلة، فالأعلام والقبائل والجماعات، فاللغات.

وقد كان فهرس اللغات يضم تحته أبواباً من المصطلحات، منها ما هو خاص بالحروف الفرعية، مثل ألف الترخيم، وألف التفخيم، وهمزة بين بين، ومنها ما هو خاص بالهمز وتحقيقه وتخفيفه. وثالث خاص بمصطلحات الإظهار والإخفاء والإدّغام. ورابع خصّ صيغة (افتعل)، .... وآخرها التقريب بالإبدال والمضارعة.

وإلى جانب ذلك ضم فهرساً للألفاظ المفسَّرة في المتن، وآخر للمسائل الخلافية، فالعروض والقافية، فالضرورة الشعرية، وآخر للمعايير الصوتية والمصطلحات الواردة في المتن، نحو: آلة الصوت، وابتداء المنطق، والإبدال، والإجحاف، ... وقد كان فهرس اللغات وما انضوى تحته من فروع أغنى الفهارس وأغزرها مادة، فقد بلغت 36 صفحة.

ثم كانت صفحات ضمت ثبت المصادر والمراجع، وهي غنية غزيرة متنوعة تنوعاً ينم على شدة التقصي، والحرص على المتابعة لكل ما يرتبط بموضوع الكتاب من قريب أو بعيد، قديماً كان أم حديثاً، عربياً أم غربياً.

وبعد، ... فقد آن لنا بعد هذا التطوف في قسمي الكتاب (الدراسة والنص المحقق) أن ندلف إلى تقديم نظرة تبيّن أهم السمات التي تبدو لقارئ الكتاب، ومنها:

1 ـ **التأصيل المصطلحي**: ومن ذلك قوله في ص: 35، ح3: "أقصى الحلق: مصطلح المتقدمين، وهو في اصطلاح المحدثين الحنجرة".

وجاء في ح3، ص 37: "ومن أقصى اللسان فما فوقه من الحنك الأعلى = مُخْرج القاف". قال المحقق: "ما حدّده سيبويه وعلماء العربية هنا هو (اللّهاة)، وصرّح به الخليل في رواية الليث سيذكرها الشارح بعد... ولا أعلم أحداً خالفهم من المحدثين إلا الخولي في الأصوات اللغوية/124، حيث ذكر أنّ القاف حلقية، وهو قول غريب"(15).

فقوله: "لا أعلم أحداً..." دليل قاطع وبرهان ساطع على جهده الواضح في شدة تأصيله الآراء، وعمق معرفته وسعة اطلاعه، والإحاطة بالموضوع إحاطة تامة جعلته يصدر هذا الحكم إصدار الواثق المطمئن.

2 ـ **التنبيه على تحريفات النصوص**: من ذلك قوله في الحاشية (1)، ص 14: "إنّ السيرافي قد روى أنّ الليث المظفر ذكر في كتاب (العين) عن الخليل أنّ الحروف تسعة وعشرون حرفاً، خمسة وعشرون صحاح لها أحواز".

قال المحقق: "وفي العين بتحقيق المخزومي والسامرائي: "أحياناً ومدارج". و(أحياناً) تحريف (أحياز) بلا ريب، وجاء على الصواب في مقدمة (العين) بتحقيق آل ياسين، والتهذيب... والأحواز والمدارج والمخارج مصطلحات وردت في هذا النص ثلاثتهن تتقارب؛ لذا عدّها بعض الباحثين مترادفات، ولو صح لكان في قوله: "لها أحياز ومدارج"، لغو، ولنقض قوله: "فهذه الثلاثة الأحرف في حيز واحد".

3 ـ **المقارنة بين النصوص**: من ذلك قوله في الحاشية(1)، ص 41: "وذهب بعضهم إلى أن مصطلح (مَدْرج) "إن استُعمل مفرداً عند المتقدمين أريد به جهاز النطق، وإن استُعمل جمعاً أريد به مخارج الحروف"، وليس في النص ـ يعني نص السيرافي ـ ما يعضد هذا التفريق. وذهب بعضهم إلى أن الحيز جزء من المخرج. قال المحقق: "وهو قول غير متئلب، وفي النص ما يدل على أنّ الصواب نقيضه، كقوله بعد أن فرّق بين مخارج العين والحاء والهاء: فهذه الثلاثة الأحرف من حيز واحد".

4 ـ **الحس النقدي**: ومن الأمثلة على ذلك أن السيرافي ذكر الضاد الضعيفة لغة قوم ليس في أصل حروفهم ضاد، فإذا احتاجوا إلى التكلم بها من العربية اعتاصت عليهم، فربّما أخرجوها ظاءً، وذلك أنهم يخرجونها من طرف اللسان وأطراف الثنايا(16).

علّق المحقق على النص السابق فيقول في الحاشية(3)، ص 29: "إخراج الضاد ظاءً ليس خاصاً بلغة العجم، وللفقهاء وعلماء التجويد كلام على القراءة به. وتفصيل كل أولئك في: (الحجة الوضّاء في إثبات الشبه بين الضاد والظاء)، للأستاذ محمود اليحيى، و(الظائيون الجدد) للأستاذ خالد آل محسوبي"(17).

5 ـ **اغناء النص بالتعليقات**: وهي سمة واضحة كل الوضوح. وقد جنحت تعليقاته وحواشيه إلى التطويل أحياناً كما يتبادر إلى القارئ لأول وهلة. والإطالة في الحاشية ضرب من الإثقال على النص ما لم تكن كاشفة غامضاً، فاصلة بين احتمالات، موضحة مستغلقاً. فقد بلغت بعض حواشيه قرابة صفحتين كما في الحاشية(3)، ص: 17؛ ذلك أنه صب التعليق كاشفاً وموضحاً ومبيّناً، فلم تكن إطالته الحاشية مجرّد نقل وحشد للنصوص المتتابعة، ولكنه تطويل:

- يفصل بين الاحتمالات.
- ويوضح الغامض.
- ويزيل الإلباس.

وهو تعليق يبين عن محقق ثبت راسخ القدم في المادة العلمية التي يدرسها، عالي الكعب في الاقتدار على المناقشة والتحليل، متابع موضوعه الذي يكتب فيه، متعدد المشارب بين القديم والحديث، قادر على ردّ النصوص والآراء إلى مظانها، والكشف عن أصولها. وكفيك في ذلك أن ترى المصادر التي يحيل عليها موثقاً وشارحاً مفصلاً متردداً بين القديم والحديث (النشر، الكامل، المصطلح الصوتي، الأصوات العربية المتحوّلة)، وبين عربي وغربي (بروكلمان، براجشتراسر، ...).

6 ـ **غنى المصادر**: لقد تعدّدت المصادر التي اعتمدها في إخراج النص، وكثرت كثرة بيّنة، تدل دلالة واضحة في سعة أفق المحقق، وتملكه الأدوات المعرفيّة تملك المقتدر على تمثّلها واستحضارها، والربط بين الآراء المتناثرة شرقاً وغرباً.

ويضاف إلى ذلك ههنا التزام المحقق بالتسلسل التاريخي في سرد مصادره التي يحيل عليها في حواشيه، وذلك وفقاً لتسلسل تاريخ وفيات أصحابها من جهة، ومن ذلك تعليقه في الحاشية (8)، ص: 28 على أحد المواضع التي اتكأ فيها النحاة على كتاب (الإدّغام) فقال: "نقله القرطبي، وابن يعيش، وابن عصفور، والرضي، وركن الدين، وأبو حيان بتصرف. ثم نسق مصادر ذلك على نحو يمكنك إرجاع كل مؤلّف إلى صاحبه فقال: "انظر: الموضح: 86، وشرح المفصل 10:127، ... "فلو أردت نسبة كل مصدر إلى صاحبه لعاد بغير ما غناء.

وهذه صنعة يغفل عنها كثير من المشتغلين في تحقيق النصوص، لاعتمادهم على مجرد التمهيش إشعاراً منهم بغزارة مصادرهم

ومراجعهم، وهي ليست إلا من قبيل التدليس والإبهام فحسب.

يتوّج كل أولئك لغة عالية، وتواضع جمٌّ، وإقرار بجهود الآخرين، وهذه سمات كادت تنتهي من ميدان البحث العلمي، إذ مالت البحوث إلى الانتفاج والادعاء والسبق، واللغة الصحفية الملتبسة بكثير من الأساليب المترجمة ترجمة شوهاء عن اللغات الأخرى.

ولست أرغب في الإطالة في التدليل على بعض ذلك، وسأكتفي بالإحالة إلى الإهداء الذي صدّر به الكتاب فقد جاء فيه: "إلى شيخ العربية الزاهد... الأستاذ الدكتور أمين عبد الله سالم. لله أنت! لقد كان جلوسي بين يديك عزاء لي أيّ عزاء. ابنك سيف العريفي".

وكفيك بذلك تقديمه الشكر إلى عدد من أساتذته وأصدقائه، بكل تواضع، أو الإشارة إلى من تقدّمه في هذا الميدان، كقوله في الحاشية (1)، 41: "فكأنّ الحيّز عنده يتضمّن مخارج متقاربة، وتنسب إليه مجموعة أصوات". فعقّب على ذلك بقوله: "وهذا ما ذهب إليه قبلي الدكتور حلمي خليل في مقدّمة لدراسة التراث المعجمي 131 ـ 132، ثم رأيت ما يؤيده في كلام سيبويه والمبرد وابن أبي مريم والعطار".

ولكن ربّما رأى بعض من يقرأ مثل هذه النموذج من تحقيق كتب التراث أن الإطالة في الحواشي والتعليقات لا يعدو أن يكون تضخيماً لا طائل من ورائه، ولا فائدة تجنى منه. وهذا رأي قد يكون له ما يبرره عندما يكون الأمر لا يخدم النص المحقق، ويكون مقتصراً على ذكر الخلاف بين النسخ الخطية، أو مكتفياً بالتزيد في تخريج الشواهد الشعرية بالاعتماد على فهارس الشعر. فأما إذا كانت التعليقات مما يفتح مغاليق النص، ويوطئ السبيل أمام الدارس، فإن ذلك يجعل هذه التعليقات في حاقّ موضعها.

وإذا كان ثمة من يرى الاقتصار في التعريف بالكتب على النقد وإظهار المعايب وكشف المثالب، أو يتراءى له مما سطرت في هذه الصفحات ملامح من المجاملة فحسبي أن أعضد ما اجتهدت فيه في عرض هذا الأثر الجليل بقول أحد الفاحصين الذين أحيل إليهم للحكم عليه إذ قال: "وقد صادفت قراءة البحث ـ موضوعاً ومعالجة ـ يستحق التقدير، إذ يتسم باستقصاء نابه، وتتبع حصيف، وجهد لا يني ولا يفتر، في لغة متقنة، وانتقاء بارع، وضبط سليم، لا يشرد منه الصواب إلا نادراً، يصحب كل أولئك قراءة واعية واستقصاء مضنٍ واستنباط سليم".

الهوامش

(1) السيرافي، الإدّغام، مقدمة المحقق، ص: 31.
(2) الإمتاع والمؤانسة 1:129.
(3) انظر: مقدمة التحقيق، ص 38 ـ 49. وقد بلغ عدد تلاميذه تسعة وأربعين تلميذاً من أعلام اللغة والأدب والنحو وعلم الكلام.
(4) الإدّغام، مقدمة التحقيق، ص: 57.
(5) الإدّغام، مقدمة التحقيق، ص: 78.
(6) الإدّغام، مقدمة التحقيق، ص: 79.
(7) انظر حديثاً مفصلاً عن هذه المصطلحات في مقدمة التحقيق، ص: 89 ـ 96.
(8) مقدمة التحقيق، ص: 98.
(9) الكتاب 4:117.
(10) انظر حديثاً مفصلاً في مقدمة التحقيق، ص 116 وما بعدها.
(11) انظر مقدمة التحقيق، ص: 120 ـ 121.
(12) انظر مقدمة التحقيق، ص: 122.
(13) الإدّغام، ص: 123.
(14) الإدّغام، ص: 129.
(15) وانظر: ح1، ص: 123، وح8، ص: 27، 28.
(16) الإدّغام، ص: 29 من التحقيق.
(17) وانظر أيضاً: ح3، ص: 15، ح3، ص: 29، ح1، ص: 41، وغيرها.

□□

الكتابة.. الرؤيا

□ أيمن الحسن *

بشيء من الغبطة أجيب على أسئلة القصّة القصيرة . ملف صحيفة الثورة 8 نيسان . وكثير من الخوف عليها، فأنا لا أراها في تراجع، أو أنَّ القصّاصين يهجرونها إلى عالم الرواية الفسيح. كما أنّني لا أملك وصفة لمنعها من أن تكون «محدودة التأثير» حسب معدّي ذلك الملف، وأسأل مقارنةً بأي جنس أدبي تأثيرها محدود؟ ما يدلُّل على ضرورة التمحيص في وضع الأسئلة!

لماذا الغبطة إذاً؟

ـ لوجود ملفٍّ حول المسرح، قبله النقد الأدبي، والآن يبحبش في القصّة القصيرة، غداً يتقصّى الرواية السوريّة والإبداع، بعد ذلك ربّما يخوض في إشكالية الأدب واللا أدب..

والخوف؟

ـ على الكتابة، فليس كلُّ ما يُسطَّر على الورق يدوَّن في خانة الكتابة الّتي هي غير كتابة السهل والعادي والمتداول ـ سميته المبتذل في إجابتي ـ ما يعني أنَّ الكاتب يتفوق على غيره من «الكتبة» حين تكون كتابته رؤيا.

كيف؟

ـ بالفن والثقافة معاً. فلا يكتفي ـ القاصُّ مثلاً ـ بموهبته وما يملكه من ذخيرة لغويّة، بل عليه أن يكوِّن موقفاً فكريّاً ـ فلسفة بمعنى ما ـ من الحياة وشجونها، الوجود ومشكلاته، يؤهله مع الموهبة وذخيرته اللغوية ألّا يكتب بالنمطيّة المعتادة: مواضيعَ، أفكارها ملقاة على الطريق، لا تفرُّد، ولا بحث عن الإشكال، لغتها مجتَّرة من سائد القول، فلا شغل على اللغة وهي أسُّ الكتابة، أفقها الاطمئنان الموهوم، فلا تنبش في قلق الوجود، ولا تتأمل في عمق الحال، بل تبقي ذهن القارئ في سبات واسترخاء.

وهذا يتقاطع مع تسمية مجلتنا «الموقف الأدبي» بمعنى أن يصبح الأديب صاحب موقف نابع من خلفيّة فكريّة عميقة، تسائل الحياة والمجتمع والكون.

فما أحوجنا هذه الأيامَ ـ العصيبة جدّاً ـ إلى كتابة تفتح العقول لتنير بصيرتنا، وتخرجنا من هاوية ما وصلنا إليه.

صحيح قد لا تستطيع إخراج الزير من البير، لكنّها ـ أقصد الكتابة الرؤيا ـ سلاح لها تأثيرها العميق مع الزمن في الإنسان والمجتمع معاً...

□□

* قاص من سورية.